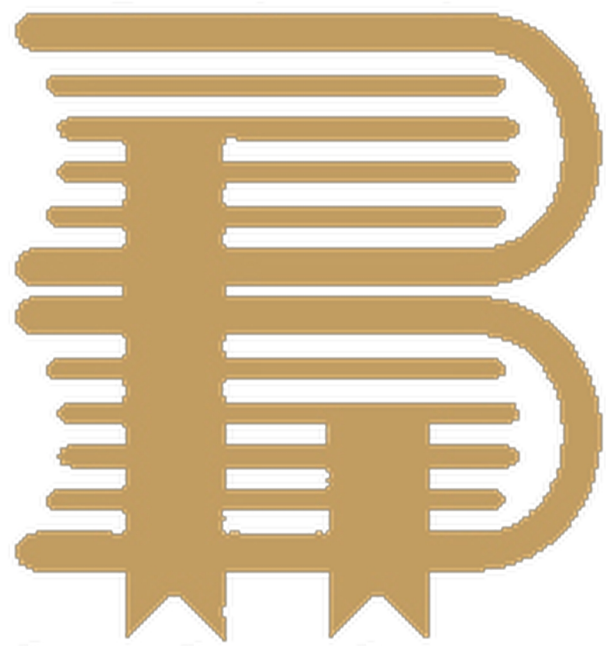


السَّيَّارَاتُ الْمَعَاصِرَةُ

فِي الْفَتْدِ الْأَدْنَى

الدُّكْتُورُ بَدْرُ بْنُ طَبَّانٍ



دكتور بدوي طيفانه

البيكاراك المعاصرة في النقد الأدبي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الطبعة الأولى

١٣٨٢ هـ = ١٩٦٣ م

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

مطبعة جند البياض العربية

٤ شارع مصطفى باشا كامل - لاظوعنا

مقدمة

— ١ —

ظهرت الطبعة الأولى من كتابي « دراسات في نقد الأدب العربي » منذ أكثر من عشر سنوات^(١). وكان الأمل ، كما قلت في تصديره ، أن يخرج ذلك الكتاب ، وقد استوعب ما يمكن استيعابه من صور النقد الكثيرة ، ورصد خطوات تقدمه مع الحياة المادية والعقلية في العصور المتتابعة حتى العصر الذي نعيش فيه ، ليجد القارئ بين يديه موضوعا مستويا الأركان وسلسلة متصلة الحلقات ، ويتنظر في صورة واضحة المعالم بيئة القسيات للجهود المتواصلة في خدمة الأدب العربي ، ثم يستطيع بتلك الصورة المشرقة أن يبديد الظلمات الخالكة التي صورتها له أوهام المترددين .. ولكنني وجدت بعد أن سرت في ذلك البحث أن الموضوع خصب بعيد الأطراف تدفع دائرته وتمتد خطوطه ، ولم يكن من المستطاع إزاء هذه السعة أن يضم تلك الحلقات كتاب واحد تحشد فيه كل الآراء ، وتحصى فيه كل النظريات التي اهتدى إليها الأسلاف والمعاصرون في دراسة الأدب ونقده . ولم يكن مناص من تجزئة الموضوع ، وتقسيمه إلى حلقات ، تنتظم كل منها فترة زمنية قد تطول وقد تقصر ، ومرحلة من مراحل التفكير الذي تقاربت أشكاله ، وتدرجت مسائله وفق ما تمليه قرانين التطور الطبيعي .

ثم أخرجت الحلقة الأولى من هذه الدراسات في ذلك الكتاب شاملة لنشأة النقد الأدبي وتطوره في هذه الأمة ، ومعرفة بأشهر النقاد ومناهجهم وآثارهم من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث الهجري ، على أن تكون

(١) في سنة ١٩٥٣ ، وظهرت الطبعة الثانية في سنة ١٩٥٤ ، ثم ظهرت الطبعة الثالثة في سنة ١٩٦٠ ، وفيها تعديلات وإضافات إلى ما في الطبعتين السابقتين .

الحلقة الثانية حافلة بدراسات النقد ومناهجه في القرن الرابع الهجرى الذى يعد من أخصب القرون فى تاريخ النقد العربى، وأغزرها بالجهود وأحفلها بالآثار والمناهج والآراء .

ولكننى شغلت عن إخراج هذه الحلقة ببعض الأعمال العلمية الأخرى التى استنفدت كثيراً من جهدى ووقتى ، ولا سيما أن فيها كثيراً مما يتصل بالقرن الرابع ، وقد كان لى فيه وحده كتابان ، يدرس أحدهما قدامة الذى تتمثل فى كتابه « نقد الشعر » ذروة التفكير النقدى ، وأعنى به كتابى « قدامة بن جعفر والنقد الأدبى » ، ويدرس الآخر أباهلال الذى يمثل محاولة لتحويل تيارات النقد الأدبى إلى علم ذى أصول وقواعد هو علم البلاغة ، وانتظم دراستى إياه كتابى « أبو هلال العسكرى ومقاييسه البلاغية والنقدية » وقد نشر الكتابان ، وظهرت من كل منهما طبعتان . وعدا هذين الكتابين ، كانت لى دراسات فى شخصيات أخرى من شخصيات هذا القرن كابن طباطبا صاحب « عيار الشعر » والآمدى صاحب « الموازنة بين أبى تمام والبحترى » والقاضى الجرجانى مؤلف « الوساطة بين المتنبى وخصومه » وقد درست هذه الشخصيات فى كتابى « البيان العربى » الذى ظهرت منه ثلاث طبعات ، إلى جانب دراسات مستفيضة فيه عن أهم شخصيات القرن الخامس كعبدالقاهر الجرجانى صاحب « دلائل الإعجاز » و« أسرار البلاغة » وابن سنان الخفاجى مؤلف « سر الفصاحة » وابن رشيق القيروانى مؤلف « العمدة » . . . ومعنى ذلك أنه لم يبق بعد هذه الدراسات سوى تجميع الأفكار وحصرها ، وهو جهد أسأل الله أن يعين عليه فى مستقبل الأيام .

ثم كان أن وكلت إلى أحد تلامذتى النجباء فى الدراسات العليا البحث عن « النقد الأدبى عند العرب من سقوط بغداد إلى عصر النهضة » ليكون هذا البحث الذى يعده تحت إشرافى أطروحة للحصول على درجة الماجستير من جامعة القاهرة، وهو يعمل فى جد وعزم حتى أوشك على إنجازه فى صورة

تدعو إلى كثير من الاطمئنان والرضا .

وكانت هذه العوامل مجتمعة هي التي دفعتني إلى هذه الطفرة في الانتقال من القرن الثالث الهجرى إلى العصر الحديث ، إن كان ذلك يعد من قبيل الطفرة بعد هذا البيان .

— ٢ —

أما هذا الكتاب فقد صورت فيه تيارات النقد الأدبي كما تبينتها في هذا القرن ، سواء من تلك التيارات ما عاصرتة بشخصى ورصدته بسمعى وبصرى ، وما قرأته منها ورأيت آثاره الحميقة أو السطحية في هذه المرحلة من مراحل حياة الأمة العربية .

وإنما اقتصرت على دراسة الظواهر النقدية في هذه الفترة من فترات عصر النهضة لأن الفترة التي سبقتها لم تكن فى رأى ذات خطر فى تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، لأن الحياة الأدبية والنقدية فيها كانت فى حقيقتها امتداداً للحياة الأدبية والنقدية فى القرون التى سبقتها ، وإذا كان فيها شيء من التجدد فإن معالم هذا التجدد لم تكن واضحة الوضوح الذى يجعلها لوناً متميزاً ، أو اتجاهات متضاربة ، بل إن هذه المعالم تأخذ صورتها الواضحة فى هذا القرن العشرين الذى تبدو فيه جميع الظواهر ، وتتمثل فيه سائر الاتجاهات التى أثرت فيها عوامل سابقة وعوامل معاصرة .

وكان تأليف هذا الكتاب صدى الإحساس بالحاجة إلى جمع شمل النقد الأدبي وتوضيح معالمه ، ورسم صورة صحيحة بقدر الإمكان لطريق سيره ، وتحديد اتجاهاته فى هذا العصر الذى تزاوجت فيه الأفكار ، وتضاربت الآراء فى القيم الفنية للأعمال الأدبية ، حتى يكون من هذه الدراسة حلقة تتمم حلقات النقد الأدبي فى سلسلة تاريخه عند هذه الأمة .

وقد رأيت أن كلمة « التيارات » التى أطلقها على هذه الدراسة ، أو على الأصل الذى تهوره هذه الدراسة هي أنسب الأسماء ، وأكثر الألقاب

ملاءمة لتصوير حياة النقد في هذه الفترة التي لا نرى فيها رأياً واحداً ، أو اتجاهها مطرداً ، أو منهجاً سائداً يثرثه النقاد ويسرون على هداه في رسم مناهج الأدب ، وإنما كان النقد الأدبي في هذا الزمن آراء مختلفة ، ومناهج متضاربة ، ترى وضوح التناقض بينها لدرجة غير خافية ، يصعب على الباحث معها أن يهتدى إلى حقيقة ، أو أن يقف على معالم ثابتة ، أو على وحدة أصول متفق عليها عند نقاد هذا العصر ، أو عند جماعة كبيرة منهم بحيث يستطيع أن يقول في اطمئنان أو فيما يقرب من الاطمئنان : هذه قواعد النقد في هذا العصر ، أو هذه هي المثل الأدبية أو القيم الفنية للأدب فيه .

ومن ثم كانت التسمية بالتيارات في رأي أكثر انطباقاً على واقع هذا النقد المعاصر من كل تسمية سراها .

وأعتقد أن كثيراً من نقاد هذا العصر سترضيهم هذه الدراسة إذ يجدون فيها الصورة التي يريدونها لأنفسهم أو لأرائهم ، أو التي يريدون بقاء نسبتها إليهم أو إلى اجتهادهم الذي تدل عليه هذه الصورة المطبوعة المشرقة التي تدل على تجرد وإنصاف ، وعلى فهم مستنير وبصيرة واعية بالفن الأدبي وطبيعته ومذاهب أصحابه .

وأعتقد أيضاً أن كثيراً من يعدون أنفسهم ، أو يعدهم بعض الناس نقادا لن ترضيهم هذه الدراسة ، ولن ترضى أشياعهم ولا أتواقهم من الذين يتلقفون فتات موائدهم ، لأنهم سيرون في هذه الصفحات صوراً لدوافع نقد الضال ، ولأرائهم المتهاففة ، ولتناقضهم الصريح ، ولأهوائهم المضللة . وسيرون تلك الدوافع والآراء والأهواء والتضليل ، وقد تكشفت أمام الناس فوضعوهم مواضعهم الحققة ، وأنزلوهم منازلهم الطبيعية بعد عبث طويل ، واستهتار بعقول الناس وأذواقهم ، وجناية أليمة على الأدب والأدباء . واعلمهم إذا خلوا إلى أنفسهم ، ورجعوا إلى طبيعة التفكير السليم في مثل

ما نهجوا وما كتبوا معتمدين على غفلة الناس - لعلهم إذا فعلوا ذلك حاولوا أن يتبرءوا قبل غيرهم من آراء سطروها ، ودافعوا عنها في إصرار قبل أن تسجلها هذه الدراسة ، ولعلهم يحاولون الآن أن يخفوا معالمها ، أو يستروها بمحاولة التوفيق بينها وبين الرأي السليم الذي يرضى الأذواق والعقول ، ويرضى الفهم الصحيح عند أصحاب المعايير الصحيحة ، والموازنين الراجحة .

ولاحيلة لي في رضا الراضين ، ولا في سخط الساخطين ، فإنني مارميت بهذه الدراسة إلى شيء من الإرضاء والترغيب ، ولا إلى شيء من الإسقاط والتنفير . وإنما كان كل مارميت إليه وحرصت عليه أن تمت هذه الدراسة إلى الحقيقة بأقوى الأسباب . ولذلك تحريتها ما استطعت ، وبذات لها من نفسى وجهدى ووقتي جهد الطاقة .

ولكننى أستطيع أن أقول إن أحداً من النقاد الذين عرضت لهم هذه الدراسة في بعض فصولها لن يستطيع أن يمارى في شيء مما فيها ، أو ينازع في قول مما تضمنته ، أو في حكم استوجبه ، ولن يستطيع أيضاً أن يذهب إلى أنه كان للهوى شيء من السلطان على هذا التأليف الذى استمد مادته من النصوص النقدية ذاتها ، واعتمد على كاتبيها أنفسهم ، وأثبت ما كتبوا بأقلامهم في كتب ورسائل ومقالات مهرورها بأسمائهم الصريحة ، وأذاعوها مطبوعة بين الناس . ولست أظن أن إنساناً بل ناقداً يحسبه الناس في المفكرين ينشر أو يذيع إلا ما يرضى وما يشتهى أن يؤثر عنه ، أو ما يحقق غاية من غاياته فى الكتابة والإذاعة .

وجميع الكلمات والآراء التى يجدها القارىء مبثوثة في تضاعيف هذا الكتاب تعرض عرضاً أميناً صفحة النقد الأدبى في هذا العصر ، وتصوره تصويراً محايداً ، يقتصر على بعض ما أمكن الإطلاع عليه ، أو ما رأيت أنه يحقق الغاية مما كتبت به من الآثار المكتوبة فقط .

ولست أزعم أنني أحميت كل الآراء ، أو شرحت جميع الاتجاهات النقدية ، فإنها كما قدمت من الكثرة بالدرجة التي يستعصى معها الإحصاء على الدارس ، مهما تبلغ به المحاولة الجادة المخلصة ، والرغبة في الإحاطة الشاملة والاستقصاء . ولو كان لنقدنا المعاصر اتجاهات معينة نشأت عنها مدارس نقدية أو مذاهب واضحة لكان من الميسور الوصول إلى فلسفة هذه المدارس أو المذاهب النقدية في سهولة ويسر ، وفي أحكام أقرب إلى اليقين . ولكنني أستطيع أن أقول — على الرغم من هذه الصعوبة — إن هذه المحاولة توضح إلى حد كبير صورة النقد المعاصر ، وتحدد معالمه ، وتكشف عن أهم دوافعه واتجاهاته ، وهي اتجاهات كثيرة ، عواملها كثيرة ، ودوافعها متباينة . ومن هذه الاتجاهات ما يمت إلى الأصالة ويخدم الحقيقة إلى حد كبير ، ومنها كثير من الآراء المتهاففة التي تعتمد على الأهواء وتشايع النزعات وتخدم الباطل إلى حد كبير أيضاً .

- ٤ -

ولقد كان هدفي من هذه الدراسة تصوير تلك التيارات المعاصرة في عمومها ، لأعطي القارئ صورة واضحة عنها ، وأكتب في تاريخ النقد الأدبي سطوراً صحيحة عن النقد في هذا العصر قبل أن تضيع معالمه ، وتذهب أشتاته أدراج الرياح ، ولذلك درست موضوعات ، وعرضت في كل موضوع منها سائر الاتجاهات ، وشرحت كل رأي ، وأبزت عن وجهة النظر فيه ، كما عرضت وجهات النظر الأخرى التي تعارض تلك الآراء ، أو تقف منها في الطرف البعيد .

ولم أكتف بذلك العرض والكشف عن حقيقة النقد المعاصر ، وتصوير تياراته المطردة والمتلاطمة ، بل إنني قدمت لهذا وذاك بتصوير سريع يمثل تطور الفكرة في أذهان السابقين ، ويشرح ما استقرت عليه عند نقاد العرب ، أو عند ذوى الرأي منهم . فكانت هذه الدراسة دراسة مقارنة ، غايتها منها وصل الفكرة الجديدة بما سبقها من التقاليد الفنية ، وما مهد لها من الفكر

والآراء ، وبذلك تلتئم حلقات الدراسة الموضوعية للنقد ، ويمكن على ضوءها تبين مدى متابعة المعاصرين للأفكار التي سبقتهم ، ومدى استقلالهم بالرأى ، أو إفادتهم من ينابيع أخرى جديدة أو قديمة ، قريبة أو بعيدة .

وقد رأيت في هذا الاتجاه بعضاً وإحياء لناحية من أهم نواحي تراثنا الفكري الذي نعز به ونحرص عليه ، ونعده حلقة من أهم الحلقات في سلسلة أجداد العرب ، وفي الطليعة من مقومات قريمتنا العربية التي بذل الأسلاف في سبيلها عمارة أفكارهم ، وخلاصة مراهبهم الفنية .

وكان لهذا الاتجاه العام أثره في الفحص عن أهم الموضوعات التي تناولها المعاصرون جملة ، وفي العدول عن دراسة هذا النقد في صورة دراسة للشخصيات التي أنتجته ، مع اعترافى بقيمة مثل تلك الدراسات الشخصية التي يمثل كل منها جزئية من جزئيات الحياة النقدية ، لكنني رأيت أن الاتجاه إلى الدراسة الكلية هو مفتاح الدراسات الجزئية ، وبعد تلك المقارنات الكثيرة التي يجدها القارئ في كل موضوع من الموضوعات التي درستها ، يستطيع الباحث أن يعرف بها المنزلة التي يشغلها الناقد في حياة هذا النقد ، حين يرى فكرته مقارنة بفكرة غيره من الذين عملوا أو لا يزالون يعملون في حقل النقد الأدبي .

ومن ناحية أخرى وجدت أن عدد النقاد الذين تخصصوا في مزاوله هذا الفن عدد قليل يعد على الأصابع ، وذلك على الرغم من الكثرة الكبيرة التي تتناول هذا النقد في أيامنا ، وتتخذ هواية لتزجية الفراغ ، أو لأسباب أخرى سيطلع القارئ على شيء منها في هذه الدراسة ، وهذه الكثرة من الهواة تزاوّل أعمالا أخرى في الحياة ، ليس من أهمها عمل النقد والتخمين فيه والتفرغ له . في حين أنه قد يكرن لهم بعض الآراء والدراسات الجديدة بالاعتبار من غير المستطاع إغفالها وعدم الإشارة إليها ، إذا كانت تستحق العناية والتسجيل ، في حين أن دراسة أمثال هؤلاء على أنهم شخصيات نقدية فيها كثير من التوسع والتساهل لهذا السبب .

وإذا كان المنهج العلمى يقتضى الإشارة فى المقدمات إلى المصادر الرئيسية والى منابع التى استقت منها الدراسة ، فإننى أجد كثيراً من الصعوبة فى إحصائها وفى الإشارة إلى أكثرها أهمية فى حدود هذه المقدمة الموجزة . ولذلك اكتفيت بإثباتها فى هوامش الصفحات ، وإحصائها فى آخر هذه الدراسة منسوبة إلى أصحابها ، ذلك أننى لم أستطع أن أقسم بى منابع هذه الدراسة إلى أصول أو مصادر كبرى يعتمد عليها البحث ولا يجاوزها إلا قليلاً ، ومصادر ثانوية تؤيد وجهات النظر الأصلية ، وذلك لأسباب يتركها القارئ من خلال السطور المتقدمة .

وإنما الذى يمكن الإشارة إليه فى حدود هذه المقدمة هو أن هذا البحث أفاد من أكثر ما كتب فى نقد الأدب العربى المعاصر فى كتب الأدب والنقد والتراجم ، وفى الصفحات الأدبية من المجلات والمصحف السائرة التى يقوم على تحريرها أو الكتابة فيها أدباء أو نقاد . وسيرى القارئ تنوع هذه المصادر ، وتنوع كاتبها ، كما قد يلاحظ أننى أشدت بكثير من الآراء وقدمتها ، فى حين أن الحياة الأدبية بعواملها المضطربة ، ومقاييسها الفاسدة لم تجعلها أو لم تجعل أصحابها محلاً للإشادة والتقديم . وقد يلاحظ أيضاً أننى أغفلت بعض الآراء التى اشتملت عليها كتب مطبوعة أو دراسات منشورة ، لا شئ سوى أننى لم أرفيها شيئاً من معالم الشخصية العلمية أو الفنية التى ترفع أصحابها إلى درجة أهل رأى فى هذا المجال الذى يعرض للأدب ، ويدرس وجهات النظر فيه .

وسيرى القارئ نتيجة لهذه الملاحظات أننى لم أقصر فى هذه الدراسة على ما كتب ، الأعلام المعروفون الذين دوت أسماؤهم وذاع صيتهم فى أجراء الكتابة والنقد ، وسلطت على أسمائهم الأضواء ، بل إنه سيجد إلى جانب هذه الأسماء اللامعة كثيراً من الأسماء التى لا يزال أصحابها فى دائرة الظل أو فى

دائرة الظلام . وربما كانت آراؤهم أجدر بالتأمل والتسجيل ، لأصالتها وعمقها ،
على الرغم من أنه لم تتح لهم فرص التأهور أو الشهرة ، لبعض الأسباب التي
ستعرض لها هذه الدراسة .

وربما وقف القارئ على اقتضاب في بعض ما استشهدت به من كلام
بعض النقاد في تمثيل بعض الاتجاهات . وعلى شيء من التوسع والتفصيل
في بعض الاستشهادات الأخرى . والسبب في ذلك اختلاف طبيعة النص
النقدي من ناقد إلى ناقد . فإن بعض تلك النصوص قد يتناول جوانب كثيرة
من الأعمال الأدبية ، ولا يقتصر على جانب واحد يشبع القول في تمحيصه
وتوضيح الفكرة فيه . في حين أن بعض تلك النصوص تقتصر على ناحية
واحدة أخذت حنظلها من الدراسة المفصلة . فمثل صاحبه أوضح تمثيل ، وأعان
على رسم صورة لاتجاه واضح من الاتجاهات النقدية المعاصرة في قضية من
القضايا التي تمثل جزءاً أو فصلاً من فصول هذه الدراسة .

• • •

وبعد ؛ فإذا كانت هنالك كلمة أحرص عليها في مثل هذه المقدمة فهي
أننى لا أستطيع أن أدعى أن هذه الدراسة قد انتهت إلى أبعد غاياتها ، أو وصلت
إلى ما أنشده لها من الكمال ، أو أنها استوعبت كل ما يجب استيعابه من
المراجع والآراء التي تتكشف ويتسع نطاقها ، ويتزايد مداها يوماً
بعد يوم .

ولو أننى حاولت الإحاطة التامة والاستقصاء ، لانتقضى أجل وآجال دون .
أن تعرف هذه الدراسة طريقها إلى النور . وإذا كنت أطمع في شيء
من كرم القارئ فهو أن يقدر سعة جوانب الموضوع ، وتدقق الآراء
النقدية ، وتتابعها تتابع السيول الجارفة والائمراج التي لا تسكل عن
التلاطم والسباق .

على أننى — فى سبيل خدمة الفكرة واستبانة الحقيقة — أرحب بكل
استدراك أو تصويب يتفضل به الذين ينشرون الحقيقة ، ويقدمونها على
كل اعتبار . لأفيد من ملاحظاتهم وتجاربهم فى الطبعة الثانية ، إذا شاء الله
أن يكون لهذا الكتاب طبعة أخرى .

والله الموفق للصواب . ومنه نستمد العرن والمثربة ؟

بروى اصمحر طبانة:

مصر الجديدة } ٨ من ذى القعدة سنة ١٣٨٢ هـ .
٤ من ابريل سنة ١٩٦٣ هـ .

تحييد

يمتاز القرن الذي نعيش فيه من بين القرون الخمسة التي سبقتة بأنه قرن البعث والنهوض في حياة الأمة العربية ، وهي نهضة شاملة حاولت في إصرار أن تنفض عن هذه الأمة غبار الأحداث ، وتبعثها بعثاً جديداً في مختلف نواحي الحياة ، وكان في مقدمة تلك النواحي الحياة الأدبية التي تعد من أهم مظاهر هذه النهضة، بل من الممكن أن تعد من أهم بواعثها . وقد خلفت هذه النهضة فضلاً زاهراً من الأعمال الأدبية أخرجته أدباء استطاعوا أن يشقوا طريقهم إلى المجد ، وأن يخلق صيت كثير منهم في أجواء البلاد العربية ، وأن تملأ آثارهم المكتبات في شتى أمصار العالم العربي . وغيرها ، وأن تتداولها أيدي القراء في كل مكان .

وكانت تلك الثروة الغزيرة التي خلفتها النهضة والتي اشتركت فيها طبقات متباينة من الأدباء ممثلة لأكثر جهات الفن الأدبي وألوانه التي عرفها الأدب العربي في حياته التي امتدت خمسة عشر قرناً من الزمان ، ذلك أن جميع الفنون الأدبية التي عاشت في تاريخه الطويل ظلت تعيش في هذا العصر ، وفي هذا القرن بالذات ، ولم يمت فن من تلك الفنون المعروفة في الشعر أو في النثر ، بل على العكس من ذلك نشط كثير من تلك الفنون نشاطاً ملحوظاً بما جد من عوامل الدفع القوية التي كثر في هذا القرن .

وهناك فنون اتسع مجالها باتساع مواردها ، وبوفرة بواعثها ، كالشعر الاجتماعي والشعر السياسي اللذين راج القول بأتهما من الفنون المستحدثة في الشعر العربي الحديث ، وعد هذا الاستحداث من سمات النهضة الأدبية التي تأثرت بما استحدثت في حياة هذه الأمة ، وما أثر فيها من الجديد الذي عرفته في هذا العصر ، ولم تعرفه في عصورها السابقة . والحقيقة أن هذين اللونين من ألوان الشعر العربي لم يخل منهما عصر من العصور ، فالشعراء

الجاهليين والإسلاميين والعباسيين لم يخل شعرهم من وصف مجتمعاتهم ، وما كان يدب فيها من ألوان الحياة ، ولم ينرا عن التنويه بمفاخرها وما آثرها ، وشرح عللها وأوصابها . وكذلك لعب هذا الشعر في العصور السابقة دوراً خطيراً في الحياة السياسية ، بما عبر عن القبائل وطموحها وسيادتها ، وما شرح من الأحداث السياسية وآثارها ، والأحزاب وانجاعاتها ومبادئها ، والنيل من خصوم الفكرة أو الجماعة ، والإشادة بأوليائها وأنصارها . وغاية ما يمكن أن يقال في هذا الصدد أن هذين اللونين قد عكست العناية بهما في هذا العصر على أيدى عدد كبير من الشعراء الذين كثر شعرهم في وصف المجتمعات وحياتها السياسية ، وشرح آلامها وأمانها .

وإذا كان هنالك من فن جديد لم يعرفه تاريخ الأدب العربي من قبل ، وإنما كان وليد هذا العصر حقاً ، وأنه أثر من آثار نهضته وتفاعله مع غيره من الآداب ، فهو الشعر التمثيلي الذي رفع لواءه في الأدب العربي الشاعر الكبير أحمد شوقي ، واقتفى أثره فيه جماعة من الشعراء المعاصرين تفاوتت أقدارهم في منازل الإجادة والإتقان . ويمتاز هذا اللون من ألوان الشعر بأن الشاعر يجد فيه سعة للتعبير المستفيض عن أمانى النفوس وآلامها ، وشرح أحوال المجتمعات ، وبسط الأحداث التاريخية واستخلاص العبر منها ، وذلك لتعدد الأشخاص في التمثيلية الشعرية ، وسعة المجال في تأليف ما يتصور أنه يجري على ألسنتها في الحديث والحرار معبراً عما يدور في خراطرها . وكذلك فيما تسمح به طبيعة هذا الشعر من تعدد البحور والأوزان ، وعدم التضيق على الشاعر في التزامه وزناً واحداً ، وكذلك في تعدد القوافي وتفرعها في كل بيت أو بعد عدد قليل من الأبيات ، وهذا ما كان الشعراء والنقاد يعدونه عيباً ، أولاً يرضون عنه كل الرضا إذا الجأ إليه الشاعر في القصيدة الواحدة ، وكانوا يرون فيه أمانة عجز تغض من اقتداره على استحضار القوافي ، وطول النفس . ثم إن هذا الشعر يمكن أن يتوافر فيه كثير من خصائص الشعر في

ألوانه المختلفة المعروفة فى الشعر الغنائى الذى يتحدث فيه عن النفس ،
والشعر القصصى الذى يصور حوادث من عصور تاريخية ، ويشرح
ما يسود هذه العصور من آراء وأفكار ومعتقدات ، ثم هذا اللون
الذى ينفرد به ذلك الشعر المسرحى من الأشخاص والحوار
والحركات .

وهناك فنون أدبية يمكن أن تنسب الى هذا العصر بخصائصها الفنية
الجديدة ، وسرعان ما احتلت منزلتها فى عالم الأدب ، وبرزت بروزاً ،
مشهوداً بين فنونه المعروفة ، ووجدت من الأدباء تطلعاً اليها وعناية بها ،
واستطاعت فى وقت قصير لا يحسب فى أعمار الأمم أن تصل إلى الذروة
أو تقاربها ، من حيث الازدهار والنضج الفنى فى نظر كثير من النقاد . وكان
هذا فى فن القصة الذى حلقت أعلامه فى سماء الأدب فى هذا العصر ،
وظفر بما لم يظفر به فن آخر من فنون الشعر والنثر ، وأقبل عليه القراء
خاصتهم وعامتهم إقبالا منقطع النظير ، لما وجدوا فيه من العزاء والسلوى
والممتعة التى يحسها قراء القصة مهما تفاوتت أعمارهم ، أو تباينت ثقافتهم ،
وكان هذا الإقبال من أهم الأسباب التى شجعت الكتاب على العناية بفن
القصة . وكذلك كان ترحيب النقاد بظهور هذا اللون عاملاً من أبرز العوامل
فى قوته ومحاولة دفعه أو دفع كتابه إلى الأمام ، ومن أمثلة ترحيب
النقاد ما كتب الدكتور طه حسين فى الإشادة بالأستاذ توفيق
الحكيم ، وإطراء قصته « أهل الكهف » التى يقول فيها : « أما قصة « أهل
الكهف » فحدث ذو خطر ، لا أقول فى الأدب العربى العصرى وحده
بل أقول فى الأدب العربى كله . وأقول هذا فى غير تحفظ ولا احتياط ،
وأقول هذا مغتبطاً به مبتهجاً له . وأى محب للأدب العربى لا يغتبط ولا يبتهج
حين يستطيع أن يقول ، وهو واثق بما يقول ، إن فناً جديداً قد نشأ فيه
فيه وأضيف إليه ، وإن باباً جديداً قد فتح للكتاب ، وأصبحرا قادرين

على أن يلجروه ، وينتهروا منه إلى آمام بعيدة رفيعة ، ما كنا نقدر أنهم يستطيعون أن يفكروا فيها الآن ؟ نعم ! هذه القصة حادث ذو خطر يؤرخ فى الأدب العربى عصرأ جديداً ، ولست أزعم أنها قد حققت كل ما أريد للقصة التمثيلية فى أدبنا العربى ؛ ولست أزعم أنها قد برئت من كل عيب . . . ولكننى على ذلك لا أتردد فى أن أقول إنها أول قصة وضعت فى الأدب العربى ؛ ويمكن أن تسمى قصة تمثيلية حقاً ؛ ويمكن أن يقال إنها أغنت الأدب العربى ؛ وأضافت ثروة لم تكن له . . . ويمكن أن يقال إنها قد رفعت من شأن الأدب العربى ؛ وأتاحت له أن يثبت للأدب الأجنبية الحديثة والقديمة (١) .

وبمثل هذا الترحيب برز فى فن القصة أعلام أرسوا دعائم هذا الفن ، ورفعوا منارته بين فنون الأدب العربى ، وفى مقدمة أولئك الذين اشتهروا بكتابة القصة المربحة ، والمنفلوطى ، وجرى زيدان ، وطه حسين ، والعقاد ، والمازنى ، ومحمد حسين هيكل ، ومحمد تيمور ، وتوفيق الحكيم ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، ويوسف السباعى ، وإحسان عبد القدوس ، ونجيب محفوظ ، وسعيد العريان ، ومحمد يوسف غراب ، ويوسف الشارونى وإبراهيم المصرى ، وصالح ذهنى ، ومحمود كامل ، ولطفى جمعة ، وسعيد عبده ، ويوسف جره ، وحبيب جاماتى ، وغيرهم .. هذا فى مصر وحدها إلى الكثيرين من رواد هذا الفن فى سائر أجزاء الوطن العربى ، وفى طليعتهم فى سورية إصباحى أبو غنيمه ، وسامى الكيالى ، ومنير العجلانى ، وعلى خلفى ، ومحمد النجار ، وميشيل عفلق ، وفؤاد الشايب ، ونسيب الاختيار ، و خليل الهنداوى ، وشكيب الجابرى ، وعلى الطنطاوى ، وصالح الدين المنجد ، ومعروف الأرناؤوط ، والدكتور عبد السلام العجيلى ، والدكتور بدیع حقى ، ووداد سكا كينى ، وحسيب الكيالى ، وألفة الأدبى .

(١) فصول فى الأدب والنقد للدكتور طه حسين : ص ٩٣ (دار المعارف - القاهرة ١٩٤٥) .

ويقول الأستاذ شاكر مصطفى إن «فرنسيس مراش» الشاب الحلبي كان أول قصصي عربي في العصر الحديث ، وذكر أنه استطاع أن يصل بالبحث إلى أن يعرف أن القصة في سرورية بدأت في سنة ١٨٦٢ قبل أن توجد في أي قطر من الأقطار العربية . ومن كتاب القصة في العراق سليمان فيضى ، ومحمود أحمد السيد ، وأنور شاءول ، وعبد المجيد لطفى ، وقاسم الخطاط ، وخلف شوقي الداودى ، ونازك الملائكة ، وغيرهم .. وفى فلسطين والأردن كان خليل بيدس ، والدكتور موسى الحسينى ، وسميرة عزام ، وغيرهم من كتاب القصة الجدد .. وكان المجلون فى القصة الحديثة بلبنان : طانيرس عبده ، وفرح أنطون ، وسليم البستاني ، ورشاد دارغوث ، ورثيف الخورى ، والدكتور سهيل إدريس ، وتوفيق يوسف عواد ، وشكيب الجابرى وغيرهم .. أما جبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة ، وأمين الريحانى ، ومارون عبود فيمكن اعتبارهم الرواد الأول للقصة الحديثة فى لبنان وسوريا وفلسطين . ولكل من هؤلاء ولا سيما جبران أثره فى تقويم الفن القصصى الحديث فى العالم العربى ، وربما كان الفضل الأكبر فى هذه الطفرة لجبران ولقصصه وما حوت من العناصر الفنية ، وسهولة العرض وبساطته (١) .

ومن أشهر كتاب القصة فى العراق : سليمان فيضى ، ومحمود أحمد السيد ، وأنور شاءول ، وخلف شوقي الداودى ، وعبد المجيد لطفى ، وغيرهم ...

هذا مظهر واضح لنهضة فن القصة والعناية به تلك العناية التى جعلت له مقاماً ملحوظاً فى الفن الأدبى ، واحتل كتابه منزلة الطليعة بين سائر الأدباء ومؤلفى الفنون الأدبية الأخرى . فإن فن الشعر مثلاً - على الرغم من أصالته وعراقته فى هذه الأئمة - لم يبلغ ما بلغ فن القصة فى أيامنا الحاضرة من العناية والذئوع ، ولم يظهر بمثل ذلك العدد الضخم من الشعراء الذين لمعت أسماءهم

(١) القصة العراقية قديماً وحديثاً للأستاذ جعفر الخليلي : ١٣٩ (مطبعة الإنصاف -

بيروت ١٩٦٢) .

فى تاريخ الشعر العربى ، وإن برز فيه عدد منهم ، قاربوا الشعراء السابقين فى عصور القوة والازدهار عظمة وقدرة على الإبداع ، وكان فيهم من بذ كثيراً من السابقين عناية وتعبيراً .

ولقد تجمعت فى هذا العصر أسباب كثيرة أدت إلى نفاق سوق الأدب ، ووفرة آثاره بين أيدي الناس ، وأكثر تلك الأسباب لم يكن مهياً من قبل ، ولم يتح للأدباء الغابرين ، ومن هنا يمكن القول أن أبواب المجد كانت ضيقة محدودة أمام السابقين من الأدباء فى تاريخ الأمة العربية ، وأن مواهبهم وحدها هى التى استطاعت غالباً أن تفتح لهم الطريق ، وأن تحملهم على جناحها إلى قمة ما يشتهون من المجد وذيوع الصيت .

ومن جملة تلك الأسباب أو العوامل التى ساعدت المعاصرين على وفرة النتاج ألوان الثقافة التى انتشرت فى المجتمعات العربية ، والتى نشأ عنها كثرة القادرين على قراءة الأدب والاستمتاع به ، وقد كان ذلك فى القديم موقوفاً على المشاهدة والسماع من الأديب أو من رواة أدبه ، وهم عدد قليل ، حتى فى عصور الكتابة والتدوين كانت الصعوبة فى نسخ أعمال الأدباء وفى تداولها من أهم العقبات فى سبيل نشر الأدب والعناية به بين طبقة محدودة من القادرين على البذل ، أو الذين وقفوا أنفسهم على قراءة هذا الأدب ودرسه ، وهم عدد أقل من القليل . ومنها أيضاً كثرة الصحف والمجلات وسهولة تناولها ، وما تفتح للأدباء من أبواب للكتابة فيها ، ونشر ما تجود به قرائهم من القريض ، وما تجرى به أقلامهم من القصص القصيرة والطويلة ؛ وفى أكثر الأحيان يتقاضى الأدباء أجراً على ما يكتبون ، وأخذ هذا الأجر يرتفع تبعاً لنمو الصحافة العربية وسعة مواردها ، وزيادة انتشارها ، وارتفاع قدر الصحافة والصحفيين فى نظر الحكام والشعوب ، حتى عدت الصحافة السلطة الرابعة من سلطات الدولة . وكان فى هذا ما أغرى كثير من الأدباء بالتخلي عن أعمالهم الأصلية ، والتفرغ للكتابة فى الصحف ، إذ وجدوا هذه الكتابة تدر عليهم من

الأرزاق ما لا تدره عليهم أعمالهم الأصلية ، وقد فتح هذا الاهتمام مجالا للتنافس بين الأدباء على التجديد والإجادة والإتقان .

ثم كان انتشار الطباعة في البلاد العربية عاملا من أهم العوامل في تيسير مهمة الأديب وتحقيق أمله في المجد والشهرة ، فلم يجد الشعراء صعوبة في جمع أشعارهم في دواوين يقدمونها ، أو يقدمها عنهم الناشرون إلى المطبعة طامعاً فيما يدر عليهم نشرها من ربح يقاسمونه الأدباء ، ووجد كتاب القصة هذا السبيل مهيئاً أمامهم لبلوغ ما يشتهون من الكسب وذيوع الصيت . ثم كان في اعتدال أثمان هذه الآثار ، وفي وسائل الإعلان ، خير مروج لها ، ومعين على نشرها على أوسع مدى بين قراء العربية في كل مكان .

وبتلك الأسباب وغيرها استطاع فن الأدب في هذا العصر أن يثبت دعائمه ، وأن يقبل عليه الموهوبون بعناية واهتمام ، فيكثر أعلامه ، وتنبأين مناهجه ، وتتعدد ألوانه . وكان في هذا ما أغرى طائفة من المتطفلين المغرورين الذين كان « لا يقدح في كفايتهم ألا يكرنوا كتابا ولا شعراء ، والكنهم يابون إلا أن يضمروا المجد من جميع حراشيه ، فهم يتكلفون ما ليس في طباعهم من صناعة البيان ، فيقعون في النقص وهم يريدون الكمال . وقد ينبغ أولئك فيما يملك بالتحصيل والمزاولة كالتعليم والتأليف والمحاماة والسياسة والكنهم أعجز أن يخلقوا في رءوسهم ملكة الفن بمجرد الإرادة أو الأمر أو الادعاء . . والكنهم يصرون عن أن يعدوا في كبار الكتاب على ما فيهم من تخلف الطبع وخمود القريحة وضعف الأداة (١) .

وهكذا امتلأت الحياة الأدبية في هذا العصر بالمفارقات، وجمعت ألوانا من المتناقضات، فكان فيها المطبوع الأصيل في فنونه وألوانه، كما كان منها المصنوع المتكاف الذي أعانت على وجوده عوامل غير طبيعية، وكان صراع

(١) دفاع عن البلاغة: للأستاذ أحمد حسن الزيات ١٠ (مطبعة الرسالة — القاهرة ١٩٤٥) .

طويل بين هذا وذاك ، كل منهما يمكن لنفسه بما يجد من الأسباب ، ويتعثر في مشيئته كما وهنت الخيوط التي يستمد منها وجوده ، ولا يزال جو الأدب مشحوناً بهذه المفارقات والمتناقضات .

. . .

وكان لا بد أن يقابل هذا النشاط في الحياة الأدبية ، أى في صناعة الأدب وتأليفه ، نشاط آخر في دراسة ذلك الأدب ، ورصد خطواته ، وتبيين معالم الإجادة وعواملها فيه . وكان لا بد لهذا النشاط أن يكون مطبوعاً بطابع هذا العصر الحديث الذي ينفر من أسلوب التعميم في الدراسة ، ويميل إلى التخصص والتعمق ، ولا يكتفى بالدراسة الواسعة المتعددة الجوانب . وإن ألت بأطراف كثيرة من الموضوع ، بل إن منهج العصر يقوم على تفتيت الموضوع الواحد إلى عدد من الموضوعات ، ثم استيفاء البحث في كل جزئية من جزئيات هذا الموضوع ، جرياً وراء التعمق الذي تستبين به الحقائق ، وتسد به الثغرات ووجره النقص في كل دراسة جديدة .

وتبعاً لهذا المنهج تعددت فروع الدراسات الأدبية ، فكان منها :

(١) درس الأدب ، وفيه تستعرض النصوص المأثورة من الأدب المنظوم والأدب المنثور ، وتعالج تلك النصوص بالتحليل والإفاضة في شرح غامضها . كما تعالج فيه فنون الأدب وألوانها ، والكلام في جرورها وعناصرها وأشكالها وغاياتها .

(٢) درس لتاريخ الأدب ، وفيه يدرس تطور الأدب وفنونه ، ويعرف بالنابهين من الأدباء وآثارهم ، ويوقف على تأثير الحياة والبيئة والظروف التي أحاطت بالأديب وأثرت في عمله الأدبي .

(٣) درس للأدب المقارن ، يتجاوز الحدود الخاصة في دراسة أدب الأمة إلى الدائرة العامة التي تشمل الآداب الإنسانية أو ما عرف منها ، فيعقد موازنات بينها ، ويذكر تأثير أدب أمة في أدب أمة أخرى ، ويبين العناصر المشتركة بين مختلف الآداب ، والخصوصيات التي يتميز بها أدب أمة من أدب سواها .

(٤) درس لنقد الأدب، يشرح القيم الفنية في الأعمال الأدبية، ويضع كلا منهما في موضعه الصحيح، كما يضع صاحبه في منزلته من أدباء لغته؛ أو الأدباء العالميين (١).

وكان درس البلاغة قد تميز منذ زمن بعيد، واستقل عن غيره من فروع الدراسات الأدبية.

وليس معنى هذا الاتجاه إلى التخصص أن النقد الأدبي قد انقطعت صلاته نهائياً بسائر فروع الدرس الأدبي، أو أن هذه الفروع قد فقدت تماماً التداخل بينها، وإذا كان ذلك يبدو ممكناً في سائر الفروع الأخرى فإنه غير ممكن في الدراسات النقدية، اللهم إلا إذا حولناها إلى قواعد نظرية جامدة، تقبس من الترهيم، وتقوم على التخيل، بل العكس هو الصحيح، لأن هذا النقد إذا كانت غايته تمييز القيم الفنية، وتقدير الأعمال الأدبية، وأصحابها، فلا مناص من موازنة العمل الأدبي موضوع النقد بغيره من الآثار الأدبية المعاصرة، والآثار الأدبية الماثورة، ولا بد كذلك من نظرة في خارج الجو الذي ألف فيه هذا النص، للوقوف على حيلته من الأصالة، والابتكار أو الاتباع، والتقليد، فناقده الأدب محتاج إلى معرفة الأدب في فنونه وأصوله، وفي تطوره وعصره، وفي أصحابه وظروفه، وفي مقارنة الأدب كله عند أمة بالأدب كله عند أمة أخرى. وكل ذلك ليكون الحكم الذي يصدره الناقد صحيحاً مسلماً، لأنه اعتمد على كل ما يمكن أن يعتمد عليه من الأسباب التي تؤدي إلى الحكم الصحيح.

ونحن وإن كنا قد خصصنا في جامعاتنا ومعاهدنا التي تعنى بدراسة العربية وآدابها دروساً أو محاضرات خاصة في هذا الفرع أو ذاك، فإنما كان ذلك استجابة لروح العصر التي تميل إلى التخصص والعمق على الرغم من طبيعة درس النقد الذي لا يمكن أن يتفصل عن موضوعه وهو فن الأدب،

(١) انظر تفصيلاً في الدراسات الأدبية ومناهجها في صفحة ٩ وما بعدها من الطبعة الثالثة

لكتابنا «دراسات في نقد الأدب العربي» (مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٠)

وما يتصل به من دراسات للتطور أو المقارنة ، وعلى هذا فإن مظهر الفصل في دراسة هذه الفروع الأدبية في كليتنا أو في بعضها لا يعدو الفصل بينها في المحاضرة فقط التي خصص لها وقت ، وخصص لها أستاذ أو أكثر . ولا غرابة في ذلك فإن النقد الأدبي أصبح يستعان عليه في الدراسات الحديثة بكثير من ألوان المعارف والثقافات التي قد تبدو بعيدة عنه ، حتى قال أحد النقاد الغربيين إنه يمكن القول في تعريف النقد الحديث تعريفاً غير مصقول أو غير بالغ الدقة « إنه استعمال منظم للوسائل غير الأدبية ولضروب المعرفة — غير الأدبية أيضاً — في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب (١) وإذا كانت هذه حقيقة النقد الحديث أو وسائله ، فلا غرابة ألا يستطيع هذا النقد الانفصال عن الأدب موضوعه الأصلي ، وما يتصل به من دراسات تاريخية أو دراسات فنية .

(١) ستانلي هايمن (النقد الأدبي ومدارسه الحديثة) ١/٩ بترجمة الدكتور إحسان عبلشمر والدكتور محمد يوسف نجم (دار الثقافة — بيروت ١٩٥٨) .

الفصل الأول

مُعَوَّاتٌ فِي سَبِيلِ النَفْتِ

أنتج عصر النهضة طاقة ضخمة من الأدب الإنشائي ، ناءت بحمله المكتبات ، حتى غمر الأسواق ، فلا تكاد تتخلص مما يلقي إليها حتى تفاجأ في كل صباح بمدد وافر وزاد جديد مما تخرجه المطابع من النتاج الذي يتتابع تتابع تيارات السيل الجارف ، فلا يجد له موضعاً في زوايا المطابع أو رفوف المكتبات ، أو بين جدران المخازن وحوانيت التجار ، حتى يصبح لقي بين أيدي الباعة الجوالين ، وعلى أفاريز الطرقات ، ومحاط وسائل الانتقال .

وإنك لترى هذا المنظر يطالع عينيك في غدوك ورواحك ، وقد تجد فيه علامة نهضة جديدة تحاول أن تخفف عن القارئ عناء البحث والارتداد ، وتيسر لهم سبيل الاختيار والانتقاء . وقد ترى فيه آية زهد في تلك الآثار التي افضتها دور النشر ، حتى ابتذلت على ذلك الوجه الذي تراه في كل صباح وفي كل مساء ، والذي لا يرضى كبرياء الأدب والأدباء وأرباب الفكر من بني الإنسان .

ولم يقتصر هذا النتاج الضخم على ناحية أو على فن من فنون الأدب دون فن آخر ، ففيها الخطب ، وفيها المقالات ، وفيها القصص ، وفيها الشعر ، وفيها النقد ، وعلى الجملة ، فإن تلك الآثار تمثل خلاصة وافية للحياة الأدبية الزاهرة في هذا العصر ، حتى لقد يكون من الممكن أن يقال إننا وصلنا إلى حد التضخم من القراءة حتى أصابنا الانقباض ، فأصبحنا ، أو أصبح كثير منا لا يعنى بهذه الآثار ، أو لا يكلف نفسه مجرد النظر إلى قراءة عناوينها ، إلا ما ترى أنه يتصل بما يشغلنا من ألوان التفكير الفنى .

« وفي العالم العربي اليوم فورة شعرية هائلة نراها تندفع إلينا على دواليب المطابع في عشرات المجلات والدواوين . ولو كان لنا أن نقيس المستوى الشعري الذي بلغه شعب من الشعوب في حقبة معينة من الزمن بكمية ما نشر له فيها من قصائد ودواوين ، وبعدد المدارس والاتجاهات الشعرية التي مثلها شعراؤه ، لكنت أجزم أننا اليوم من أمم العالم في الطليعة . فقد نستطيع القول بارتياح تقريباً ، إنه ما من مدرسة شعرية يعرفها عالم اليوم إلا وتطوع لها من شعرائنا الكثيرون ، فتلبسها عشرات القصائد في مختلف الكتب والصحف والمجلات ، فعندنا من شعرائنا رمزيون وواقعيون وتصريريون ورومانطيقيون وكلاسيكيون ، كما أن عندنا من الشعر المقيد والحر ، المنظوم والمنثور ، الموزون منه والذي « لا وزن له » ، عندنا من جميع هذا والحمد لله كمية وافرة ، وكنت أقول وافية أيضاً لو كانت للشعر حوانيت يباع فيها من الزبائن ويشري على حسب جنسه و « ماركته » . لو كانت للشعر مثل هذه الحوانيت لتكفلت بأن لا يردّ باعته عندنا . وعندهم من أصنافه ما عندهم . طالع أي ربون مهما كانت « ماركة » القصيدة التي يبتغى ، وكيفما كان لون الديوان الذي يريد (١) .

ولقد ظفرت تلك الطاقة الضخمة من الأدب الإنشائي بعناية كبيرة من الدراسة والنقد . واستطاع هذا النقد أن ينفذ إلى فنون الأدب ، وأن يعالج أكثر ما قال الأدباء في أغراضه القديمة ، وأغراضه المستحدثة .

وظهر في هذا القرن العشرين طائفة كبيرة من النقاد ، وطائفة كبيرة أيضاً من الآثار النقدية ، تناولت أكثر الأدباء في هذا العصر ، ومنها كتب مستقلة ألف كل منها في نقد أديب واحد لا يتعداه إلى غيره ، وآثار أخرى ألقت في نقد أكثر من واحد ، أو فن واحد من فنون الأدب .

(١) من مقال للأستاذ نديم نعيمة بعنوان « الشعر والمرأة ونزار قباني » — مجلة (الآداب) البيروتية ، العدد الثاني من السنة الخامسة ، في شباط (فبراير) سنة ١٩٥٧ .

ولكن تلك الآثار النقدية على كثرتها ، وعلى تنوع مؤلفيها ، لا تصلح أن تكون أصلاً ثابتاً يرجع إليه في نقد الأدب المعاصر أو سواه ، لأنها آثار متباينة ، يتجه كل منها اتجاهاً خاصاً ، وينظر إلى الأعمال الأدبية من زاوية خاصة ، قد يكون فيها بعض الصفاء ، ولكن فيها من غير شك كثيراً من السحب والضباب الذي يحول دون الرؤية الواضحة ، والتقدير السديد .

والسبب في ذلك أن الأدباء أنفسهم قد تباعدت اتجاهاتهم ، وتباينت مناهجهم ، واختلفت مبادئهم ومثلهم ، حتى إننا لنستطيع أن نعدّ كل أديب مدرسة فنية وحده ، هو بطاها الذي يخطط معالم المذهب ، وهو الذي يتولى الإعداد والتصميم والتنفيذ .

ولم تقم عندنا مدارس ذات مناهج أو تعاليم أدبية متكاملة ، وبعبارة أخرى لم يستطع هذا العصر أن ينتج معالم موحدة أو تقاليد متشابهة في أدب مجموعات من الأدباء ، ولم تنعقد الزعامة الحقيقية لأديب ما على جملة من الأدباء احتذوا حذوه في شعرهم أو كتابتهم ، أو بقيت تعاليمه الفنية متسلطة على مذهبهم في الشعر أو في الكتابة ؛ أو موجهة لهم في صناعاتهم الفنية ، إلا ما قد يبدو من تقليد بعض الناشئين لشيوخ الأدب المعروفين ، أو الذين سبقوهم إلى مزاولته ، وكان لهم حظ من ذبوع الصيت ، وهو في حقيقته محاولة للتعلق بأسباب الأدب . وقد عبر يوسف الشاروني عن هذه الحقيقة في كلمة عنوانها « أدبنا خال من الفلسفة » وفيها يقول : ليس هناك من ينكر اليوم أن أدبنا العربي الحديث قد أصبح له كيانه ، وإن كان ما يزال متواضعاً ، وقد اشتدت بعض فروعه كالرواية والقصة القصيرة ، ومع ذلك فكل من يستعرض هذا الإنتاج الأدبي يحس أنه يفتقد شيئاً فيه .. يفتقد النظرة الشاملة الكلية ، فليس ثمة ترابط بين إنتاج معظم أدبائنا نستطيع أن نستشف من وراءه فلسفة الكاتب ورسالته التي يبثها فيما يكتب ، أو حتى

مجرد وجود تطور روحى يمكن تتبعه . وكأنما إبداع الكاتب فى كل مرة إنما هو إبداع مستقل عما سبقه وعما لحقه . ولسنا نطالب بوجود نظرية فلسفية ، كما هو الحال عند سارتر أو كامو أو جابرييل مارسيل ، فهذا غير ضرورى ، ولا هو متوفر لدى أكثر كتاب العالم ، وليس من شروط الفن أن يبنى على مذهب ، ولكن ما نفتقده هو مجرد وجود وجهة نظر للكاتب يلتزمها ويعبر عنها فيما يكتب ، كما نجد مثلاً عند تولستوى ودستوىوفسكى وأبسن ولورانس وبرنارد شو .. إلى آخر القائمة .

وقد أدى ذلك إلى انعدام وجود المدارس الأدبية عندنا ، فليس ثمة حواريون إذ ليس ثمة مبدأ . وإذا كان كل عمل فنى يكاد يكون مستقلاً بنفسه عن الكاتب ؛ فإن كل كاتب بدوره مستقل عن غيره . ولقد حاول أديب كبير كالاستاذ توفيق الحكيم أن يعلن عن مذهبه الفكرى فى كتابه « التعادلية » ولكن نقادنا لم يوضحوا لنا الجانب التطبيقى لهذه النظرية على كتابات الحكيم ، مما يدعونا إلى التساؤل : أترانا لا نفطن إلى وجود وجهة نظر لدى أدبائنا نتيجة تقصير حقيقى فى إنتاجهم أم نتيجة تقصير من نقادنا ؟ لعل الأمر كله راجع إلى عدم وجود الجو الفلسفى الذى يساعد على ظهور الأديب ذى النظرة الشاملة . فقد وجد أمثال هؤلاء الكتاب ، حيث وحين وجد إلى جانبهم فلاسفة أعلنوا مذاهبهم التى يفسرون العالم من خلالها .

إن وجود وجهة النظر فى أعمالنا الفنية ، بحيث نجعل كلا منها مترابطاً ، من أهم العوامل التى نخرج بها عن نطاق المحلية ، لننضم إلى ركب الأدب العربى ، كما أن هذه النظرة من شأنها أن توضح الكاتب لقرائه ، وتؤكد معانيه ، وتفسر عقلية البيئة التى يمثلها ويعبر عنها ، وتضمن لعمله بقاء أطول فى تاريخ الإنسان (١) .

وذلك على الرغم مما يبدو بوضوح في حياتنا الأدبية من مظاهر التحزب والتسكتل حول بعض أعلام الأدب الذين كان لهم شأن في مجالات العلم أو السياسة أو الصحافة، والاحتفاء بهم والتعلق بأسبابهم للظفر ببعض أغراض المنافع المادية أو المعنوية، حتى تعددت في حياتنا الأدبية الجماعات التي تقوى صفوفها، وتقف في وجه جماعات أخرى تنافسها على السيادة، وقد تناصبها العداوة، فهو في الحقيقة تجمع لاقتسام الأسلاب، وتوزيع الغنائم خشية أن تخطف بها جماعة مناوئة، ودفعاً لهجمات المغيرين من السكتل أو الجماعات الأخرى.

وقد نجد في السنرات الأخيرة شيئاً من هذه الوحدة أو مظاهر الترابط والاحتذاء بين دعاة الأدب المتهاوت الذي نستطيع أن نسميه أدب الانحلال إذ هو كما يبدو من دعواتهم أدب يحاول أن يتخلص من القيم الفنية المعترف بها. وليس لذلك الأدب اعتبار إذا قيس بمقاييس الفن الصحيحة وحدها، كما سنرى ذلك في الدراسات التالية.

وكان من الطبيعي أن يظهر التفاوت في النقد الأدبي ومقاييسه، كما ظهر التفاوت في تأليف الأدب وإنشائه، فتعدد وجهات النظر إلى ذلك الأدب، ويكون فقد الأساس الذي يبدأ منه هذا النظر، ثم عدم العثور على مقياس موحد يطبق على أثر من الآثار الأدبية كما يصلح لتطبيقه على غيره من الآثار، وكان هذا الاضطراب أسباب كثيرة منها:

(١) اضطراب المفاهيم والقيم العامة

فقد تعرضت الأمة العربية في هذا الدور من أدوار حياتها لهزات عنيفة ومعارك كثيرة مع أعداء حريتها وسيادتها على أرضها وثروتها، وكانت كلما خرجت ظافرة من معركة دفعتها الأقدار إلى معركة أخرى، ربما كانت أكثر ضراوة وأشد بأساً، وذلك لكثرة الأيدي التي تعبت بمستقبلها، وتساوٍم على حريتها ومستقبلها ومصيرها.

ولم تدع تلك المعارك لهذه الأمة فرصة تعيد فيها بناء نفسها ، وتضع يديها
 الأساس لحياة مستقرة في السياسة والاجتماع والعلم والفن ، إذ كانت بلادها
 تنهباً موزعاً بين الإنجليز والفرنسيين والترك والإيطاليين والإسبان وغيرهم من
 المستعمرين الأجانب الذين باعدوا بينها ، وفرقوا صفوفها ، كما وفد على
 الأمة العربية كثير من المبادئ الجديدة الغربية عن مبادئها ونظمها وتقاليدها
 في السياسة والاقتصاد والأخلاق . وتلك المبادئ على الرغم من غرابتها
 بينها كثير من التناقض ، وكل مبدأ منها يحاول أن يمكن لنفسه في العقول
 والقلوب بما استطاع من أسباب ، ووقفت الأمة العربية أمام تلك المبادئ
 الجديدة الغربية المتناقضة وقفة الحائر المشدود الذي لا يدرى أيها يأخذ
 وأيها يدع .

وكانت تلك الحيرة من أعظم الأسباب فيما أحست به من الاضطراب
 في الوسائل والغايات ، فلم تتحدد أسس حياتها ، ولم تتحدد مقاييسها في مبادئ
 الأخلاق وقواعد السلوك . وأدى ذلك إلى اضطراب الأدباء وتناقضهم ،
 في معاني النظم والكتابة ، كما أدى إلى اضطراب النقاد وتناقضهم ، لأن هؤلاء
 وأولئك فتمدوا المثل العليا الراسخة التي تتطاع إليها عقولهم وقلوبهم ،
 والمبادئ التي ينبغى أن يعملوا لها ، ولا يرون لأنفسهم حياة بدونها .

ونذكر على سبيل المثال شاعراً من شعراء العروبة المحدثين في هذا
 القرن ، وهو الشاعر العراقي معروف الرصافي ، فنجد حيناً من رجال تركيا ،
 ومن الدعاة إلى سيادتها وتوطيد حكمها في بلاد العروبة ، ونجد حيناً آخر في
 مقدمة الشوار على حكمها وطغيانها ، ومن الدعاة إلى وحدة الأمة العربية ،
 ولم شعثها ، وإعادة بنائها وحدة متراسة لا ينال العدو منها نبلاً ، ويذكرها
 بآبائها التي سجلتها الأسفار ، وبقيت معالمها في مختلف الديار ؛ ونجد بعد
 ذلك يصل إلى الإنجليز خلفاء الأتراك في استعمار بلاد العروبة شواظاً من نار
 شعره . ثم انظر إليه بعد ذلك يكيل ألوان المديح للمندوب السامي الإنجليزي
 في فلسطين « هربر صموئيل » الذي سخر من العرب ، ومكن للاستعمار والصهيونية

في أرض العروبة في فلسطين ، وذلك في قوله (١) :

وعدت فأمسي القوم بين مشكك ومنتظر الإنجاز منشرح الصدر
فكذب وأنت الحرّ من ساء ظنه فقد قيل إن الوعد دين على الحر
ولسنا كما قال الألى يهتمونا نعادي بني إسرائيل في السرّ والجهر
وكيف وهم أعمامنا وإليهم يمتّ بإسماعيل قدما بنو فهر
وإني أرى العُربيّ للعرب ينتمي قريبا من العبري ينمي إلى العبر
هما من نوى القربي وفي لغتهما دليل على صدق القرابة في النجر
والكننا نخشى الجلاء ونتقى سياسة حكم يأخذ القوم بالقهر
وهل تثبت الأيام أركان دولة إذا لم تكن بالعدل مشدودة الأزر
وها أنا قبل القوم جئتك معلنا لك الشكر حتى أملأ الأرض بالشكر

ولا شك أنك تقرأ حين تقرأ هذه الأبيات شعوراً غريباً نحو الصهيونية والاستعمار ، وليت الرصافي عاش ليرى ما فعل الانجليز والمستعمرون وبنو إسرائيل بإخوانه العرب في أرض فلسطين ، نتيجة لهذه الأصوات المخدوعة التي كانت تظهر في مثل صوت شاعر العروبة معروف الرصافي !
وانظر إلى الرصافي يمدح « نوري السعيد » وقد أنعم عليه ملك العراق بوسام الرافدين (٢) :

ته يا وسام الرافدين بصدر من هو في العلا للرافدين وسام
نوري السعيد أبو صباح من به سعد العراق فثغره بسام

(١) انظر ديوان الرصافي ٤٠٩ من قصيدته التي عنوانها « إلى هرير صموئيل » — (مطبعة دار العرض : بيروت ١٩٣١).

(٢) انظر ديوان الرصافي ٤٨٧ من قصيدته التي عنوانها « نخامة الرئيس ووسام الرافدين » وقد أنشدها في البلاط الملكي يوم ٢٦ آذار سنة ١٩٣٢ .

نقد أنعم الملك المطاع به لكي يزدان فيه وزيره الضرغام
ياحبذا ذاك الوزير وحبذا الـ ملك المطاع وحبذا الإنعام
ثم هو نفسه القائل في نوري السعيد ذاته (١) :

إن نوري السعيد قد كان قبلاً آدمياً فرداً بالمسخ قرداً
تقد أبى أن يعيش حراً مع العر ب فأمسى للتمسين عبداً
مثل إبليس ما أطاق سجوداً وأطاق الهوان لعنا وطرداً

أما « الملك المطاع » في الأبيات الأولى ، فهو عند الرصافي بعد ذلك (٢) :
لنا ملك تأبى عصاة رأسه لها غير سيف التيمسين عاصبا
لقد عاش في عز بحيث أذلنا وقد ساءنا من حيث سر الأجانبا
وليس له من أمرنا غير أنه يعدد أياما فيقبض راتبا
تبوأ عرش الملك لا بحسامه ولا كان في اليوم له الشعب ناخبا

ولم يكن الرصافي وحده آية هذا التقلب والاضطراب بين أدباء العربية في هذا القرن ، بل إن كثيراً منهم كانوا على هذه الصورة المشوهة التي لا يعتمد أصحابها على مذهب يؤمنون به ، أو رأى يدافعون عنه ، ويصمدون في سبيله ، مهما تكن أسباب الترغيب أو التهيب .

وكذلك اختلف الأدباء في تقدير قيم الأشياء ، وفي نظرتهم إلى عوامل بناء الأمة ونهضتها . فكان فيهم زعماء للدعوة إلى الحرية والسيادة والاستقلال ، ودعاة إلى التردد والهزيمة من الذين ارتموا في أحضان المستعمر الغريب .

(١) من قصيدته التي عنوانها « المسوخ » وهي من مجموعة شعره التي لم تنشر .

(٢) من قصيدته « تجاه الريحاني — هي النفس » التي أنشدها في حفل أقيم في بيروت لأمين الريحاني بعد رجوعه من سياحته في بلاد العرب — والفصيدة في ديوانه ٤١٨ والأبيات التي استشهدت بها مبتورة من الجزء المطبوع من هذه القصيدة .

كما كان فيهم المحافظون على صيانة المرأة وحجابها ، إلى جانب دعاة إلى إنهاضها ومشاركتها في الحياة بالتعلم والسفور والاختلاط . وكما كان فيهم أنصار للمساواة وللعدالة الاجتماعية إلى جانب أنصار للطبقية في المناصب والجاه والثراء والاشتراك في إدارة دفة الحياة . وكما كان فيهم أنصار للحفاظ على الأخلاق والمثل والعقائد، إلى جانب دعاة للتحلل من كافة القيم والروابط الإنسانية . . . وهكذا اختلفت المعايير في هذه المجتمعات في هذا الدور الانتقالى الخطير . .

ولك أن تتصور مرقف النقد من هذا الاضطراب النماهر ، والتناقض الواضح ؛ إنك ستري فيهم من يرفع ذلك الأديب أو ذاك ببعض ذلك إلى عنان السماء ، وفيهم من يهبط به إلى الحضيض بما قرأ في هذا الشعر المتهافت ، وإلكنك ستجد إلى جانب هذين من يشيد به دائماً وعلى كل حال ، ومن ينتقصه دائماً وعلى كل حال : وربما التمس للشعراء والأدباء العذر في اضطراب الحياة السياسية ، وفقد المثل العليا في المجتمع الذي كانوا يعيشون فيه .

(٢) اختلاف الأعمال الأدبية

وكان من جملة المعوقات ما أشرنا إليه من الاختلاف الواضح في الفن الأدبي ذاته ، وهو موضوع النقد الأدبي . ففي بعض هذا الأدب لا تجد من مظاهر الشعر إلا استقامة الأوزان ووحدة القافية ، ثم لا تجد فيه بعد ذلك صدى لعاطفة ، أو صورة لفكرة ، وهذا ما صلح أن يطلق عليه لفظ « النظم » وهو أبعد الأشياء عن روح الشعر . وتجد في بعض هذا الأدب هياماً بالصنعة والتزويق اللفظي ، وحشد الألفاظ الموقرة بأصناف الحلى ، والتي ليس وراءها كبير معنى ، فكانت كالصدى الذي لا أصل له ، والطلاء المموه على بناء مشوه . وتجد في الأدباء من لانت لغته حتى دنت من العامية المبتذلة ؛ وذلك لفقره من الثروة اللغوية والبيانية ؛ وفيهم من حاول الفرار من التقيد بقيد الوزن والقافية ، وادعى أن ذلك تجريد وإبداع . وفيهم

من كان له قديم يعتز به من الأدب الأصيل الذي سماه، وكانت له به منزلة بين الأدباء، ثم غدا يكتب أدبا ضعيفاً أقرب إلى الهذيان وإلى ما يصنع شدة الأدب من الناشئين منه إلى أدب الفحول المعدودين. وفيهم صاحب الأسلوب العربي الرصين بسبب ما حصل من الثقافة اللغوية التي أفادها مما وقف عليه من مصادر اللغة، وبما قرأه من عيون الأدب العربي في عصور القوة والازدهار. وفيهم من لم يعرف من هذه اللغة إلا ما تعرفه عامة المتكلمين بها، أو من فرق مستواهم بقليل. كما كان في هذا الأدب ما اكتملت له أسباب الجودة والاتقان بما اجتمع له من جمال الصياغة، وروعة العبارة، وقوة المعاني وأصالتها، حتى وصل بالإجادة والإبداع إلى درجة كبيرة.

كان هذا الخليط العجيب في الأدب، الذي أوجد أمامنا عدداً من المستويات المختلفة، وقد أدى هذا الاختلاف إلى فقد المقياس الموحد، أو القريب من التوحيد.

ومن هنا وجدنا مقاييس كثيرة، وضع كل مقياس منها ناقد من النقاد ليقبس بها أديباً واحداً، أو عملاً أدبياً. حتى إذا جاوز الناقد هذا الأديب أو ذاك الأثر إلى أديب آخر أو عمل أدبي آخر، ألفينا مقياساً جديداً وحكماً جديداً.

(٣) تباين ثقافات النقاد

وقد أدى هذا التباين إلى اختلاف الأسس والمعايير التي يبنى النقاد عليها أحكامهم على الأدب والأدباء، فلم تكن هنالك ثقافة واحدة أو ثقافات متقاربة يستمل منها النقاد آراءهم في الأدب، وأحكامهم على الأدباء.

(١) ففي أعلام النقد الأدبي المعاصرين من كانت ثقافته ثقافة عربية خالصة، فهو ينظر إلى الأدب المعاصر على هدى من تلك الثقافة التي اعترف منها، والتي ورثها عن أعلام النقد العربي في العصور العباسية

كقدامة بن جعفر ، والآمدى ، والقاضى الجرجانى ، وأبى هلال العسكرى ،
وعبد القاهر ، وضياء الدين بن الأثير . . ومن كان مثله الأعلى فى الأدب
المنثور أسلوب القرآن الكريم ، وحديث النبى صلى الله عليه وسلم ، وكلام
الإمام على ، وخطب الحجاج وزباد ، وكتابة عبد الحميد بن يحيى ، وعبد الله
ابن المقفع ، وأبى عثمان الجاحظ ، وابن العميد ، والصاحب بن عباد ، والقاضى
الفاضل . . ومن كان مثله الأعلى فى الشعر أصحاب المعلقات ، والشعراء
المخضرمين والإسلاميين ، وابن المعتز ، وأبا تمام ، والبحتري ، والمتنبي ،
وأبا العلاء ، وغيرهم من أمراء الشعر فى العصر العباسى .

وأولئك النقاد لا يرضيهم إلا الأدب الذى تسامى إلى أدب أولئك
الفحول ، وكل أدب جرى على غير طريقتهم هو عندهم أدب منحل مبتذل .
كما كان فى هذا الفريق من النقاد من غلب عليه لون من ألوان الثقافة
العربية ، كالثقافة النحوية ، أو الثقافة اللغوية ، أو الثقافة الأدبية ، فلا يعنيه
فى الأدب الذى يقرؤه أو يسمعه إلا أن يرى فيه ثمرة معرفته ، ومطابقته
للأصول التى حصلها ، ولا يقيسه إلا بالمقياس الذى يحذقه ، فإذا حاول
أن يتجاوز دائرة معرفته اختلط عليه الأمر ، فأتى بما يستطرف ، وما يتعجب
من سذاجته .

وقديما أورد ضياء الدين بن الأثير حكاية طريفة ، فقد روى من شعر
المتنبي قوله :

كلّ جريح ترجى سلامته إلا جريحاً دهمته عيناها
تبلى خدىّ كلما ابتسمت من مطر برقه ثناياها^(١)

وقال : إن البيت الثانى من الأبيات الحسان التى تتواصف ، وقد حسن
الاستعارة التى فيه أنه جاء ذكر المطر مع البرق .

(١) معنى البيت إن دموعى كالمطر تبلى خدىّ ، كلما ابتسمت بكيت ، فكأن دموعى
مطر برقه يريق ثناياها ، أى كان بكائى فى حال ابتسامها ، كقوله : ظلت أبكى وتبتسم .

قال ابن الأثير : وبلغنى عن أبى الفتح بن جنى — رحمه الله — أنه شرح ذلك فى كتابه الموسوم بالمفسر الذى ألفه فى شرح شعر أبى الطيب ، فقال : « إنها كانت تهزق فى وجهه » فظن أن أبا الطيب أراد أنها كانت تبتسم ، فيخرج الريق من فمها ، ويقع على وجهه ، فشبهه بالمطر ! قال ابن الأثير : وما كنت أظن أن أحداً من الناس يذهب وهمه وخاطره حيث ذهب وهم هذا الرجل وخاطره . وإذا كان هذا القول قول إمام من أئمة اللغة العربية تشدد إليه الرجال ، فما يقال فى غيره ؟ لكن فنّ الفصاحة والبلاغة غير فنّ النحر والإعراب ! ! !

• • •

(٢) والفريق الآخر من النقاد فريق غلبت ثقافة الأجنبية كل ثقافة سواها ، وهذا الفريق لا يستحسن من الأدب إلا ما أثر عن الأجانب الذين عرف أدبهم ، وأحسن بما ركب فيه من نقص أنه لا أدب إلا أدبهم ، فهو مثله الأعلى الذى يقيس عليه كل أدب ، ووقف على ما عند الأجانب من أصول النقد ومناهج الأدب ، فلا يعرف غيرها . ولذلك تراه يحاول ما استطاع أن يغض من تلك المقاييس العربية التى لا يعرف عنها قليلاً ولا كثيراً ، فيحاول تحكيم مقاييس غريبة فى الأدب الذى ألفه أدباء عرب ، عاشوا على أرض العروبة ، واستنزلوا بسماها ، وعبروا بلغتها ، واضطربوا مع إخوانهم من أبناء هذه الأمة فيما يضطربون فيه .

ومن ثم كانت الأعمال الأدبية التى ألفوها تختلف فى طبيعتها وفى العوامل التى أثرت فيها عن طبيعة تلك الأدب التى استخلصت منها تلك المقاييس لتقاس بها نظائرها من الأعمال الأدبية التى تأثرت بمثل ظروفها ، وجرت طبيعتها مع طبيعتها . وكذلك يختلف حظ الأدب فى التأثير ، بحسب الجماعة التى تستقبل هذه الأدب

(١) انظر المثل المسائر ٢ / ١٠٩ بتحقيق الدكتور أحمد الحوفى والدكتور بدرى طيانه

(مطبعة نهضة مصر ١٩٦٠) .

تقليدست موافقها ولا تأثيراتها على النفوس الإنسانية واحدة . والاختلاف في تقدير الفنون أمر طبيعي ، لأن الذاتية تلعب دوراً كبيراً في الحكم على هذه الفنون بالجودة أو بالرداءة ، وهناك عوامل كثيرة تؤثر في نفوس الجماعات فتدعوها إلى تفضيل بعض الأعمال التي قد تنفر منها أذواق جماعات أخرى . لم تتأثر بهذه العوامل ، أو تأثرت بها بدرجة أقل من تأثر الجماعة الأولى . ومن هنا يكرن الاختلاف في التقدير متأثراً باختلاف البيئات والثقافات والعقائد والتقاليد . وحينما تتسلط على العالم كله عوامل واحدة ، ومؤثرات واحدة يكرن من اليسير التسليم بالآثار المترتبة عليها من جميع الأفراد والجماعات . وهذا ناقد من كبار النقاد الغربيين يقرر الاختلاف في درجة التأثير بالأعمال الفنية بقوله « لناخذ صرورة مألوفة جداً ، صورة العذراء وطفلهما ، فنجد قبل كل شيء أن من الواضح جداً أن تأثير هذه الصورة في المسيحيين يختلف عن تأثيرها في المسلمين أو البوذيين الذين لم يسمعوا بالمسيحية قط ، أو سمعوا بها كما يسمعون بدين أجنبي عجيب (١) . وقدما قال أفلاطون : « إن الجمال ليس شيئاً طبيعياً كالذهب ، وإنما هو علاقة الأشياء ببعض قولنا ، أو قنل بأغراضنا (٢) »

إن الأدب الأصيل في فنونه وألوانه ومعانيه وأفكاره هو الأدب الذي يربص حياة صاحبه ، ويمثل العواطف والآمال للأمة أو للجماعة التي أنتجت تلك الألوان الأدبية تمثيلاً صادقا ، وليس هو ذلك الأدب الذي يتخطف الصور والمشاعر والأحاسيس من حياة الآخرين ، بقصد الإغراب على الجماعة ، والرغبة في الإبداع المجلب الذي يضع معالم القوميات ، وعبقريته اللغات ، ويمحو أثر العوامل الطبيعية الفعالة في الآداب والفنون بأساليب التفكير .

(١) أ. ف. جارت : فاسفة الجمال — ترجمة عبد الحميد بونس ورمزي بسي وعثمان نوبه

(دار الفكر العربي — القاهرة) .

(٢) المصدر السابق — المقامة : ص ٤٠

فالقصة الإنجليزية- في رأى القصصى الإنجليزي الكبير انجوس ويلسون-
 فى صميمها قوة من القوى المحافظة فى الحياة الإنجليزية وفى المجتمع الإنجليزي،
 هدفها الأول حماية أسلوب الحياة والفكر فى إنجلترا من غزو التأثيرات
 العالمية من ناحية ، وتمجيد قيم الريف الإنجليزي ، والدفاع عنها من عدوان
 قيم المدنية . والقصة الإنجليزية عنده هى التعبير الفنى الطبيعى عن حياة
 الطبقة المتوسطة الإنجليزية ، ومنهجها فى الشعور والتفكير والسلوك . والقصة
 الإنجليزية عنده ، بلغته هو : هى بطبيعتها دفاع عن جذور الحياة الإنجليزية
 ومناقشة لقضية الحق والباطل ، كماهى مترجمة فى سلوك الناس ، وليست مناقشة
 لمشكلة الخير والشر على النطاق الميتافيزيقى « الغيبى » المجرد . واستشهد
 انجوس ويلسون بكل من يستطيع الاستشهاد بهم فى تاريخ القصة
 الإنجليزية لإثبات وجهة نظره ، من فيلدنج إلى جين أوستن إلى جورج إليوت
 إلى توماس هاردى إلى هنرى جيمس ... إلخ : ووجد أنهم جميعا يدافعون
 عن حضارة الريف الإنجليزي ضد عدوان حضارة المدينة الإنجليزية ، كما
 وجد أنهم جميعا يدافعون عن قيم الحياة الإنجليزية ضد غزو الأفكار
 الأجنبية ، وكل أفكار لا تنبع من صميم المجتمع الإنجليزي (١)

ولاشك أن هذا القصصى الانجليزي الكبير يدافع عن أدب أمة كبيرة
 لها خصائصها وتقاليدها وأدبها الصادق الذى يصور هذه الخصائص وتلك
 التقاليد ، فيصبح الأدب نفسه ذا خصائص متميزة وتقاليد واضحة ، فهو
 يحتفظ بهذه الخصائص احتفاظ الشعب الإنجليزي بخصائصه ومقوماته .

أما فى أمريكا التى تحيا حياة جديدة ، بعيدة عن التقاليد القومية العريقة-
 فإن القصة القومية أو القصة التى تخصص صفحاتها لوصف الحياة القومية
 وتحليلها قد ماتت فى أمريكا ، أو هى تحتضر- كما ترى الناقدة الأمريكية-

(١) الدكتور لويس عوض : عن مقال فى الأهرام ، ص ١٣ فى ١٤/٩/١٩٦٢ .

المشهوره ماري مكارثي — وليس في أمريكا كاتب قصة له وزن من الجيل الجديد إلا وقد كسر هذا النطاق القومى ، وأخذ يعالج مشكلة الإنسان من حيث هو إنسان . والسؤال الخالد الذى يسأله القاصى الأمريكى الجديد لنفسه هو : من أكرن ؟ والقصة الأمريكية الحديثة هى محاولات للإجابة على هذا السؤال الخالد ، إن القصة تسير حثيثا إلى الفكرة العالمية ، والفكرة الرئيسية فى القصة الحديثة عند ماري مكارثي ليست تصوير الحياة القرمية ، بل تصوير الإنسان « المنفى » الإنسان الذى لا وطن له ، إن حالة « المنفى » فى نظر ماري مكارثي هى المصير الذى ينتظر الجنس البشرى كله . ووصفت القصة الإنجليزية المعاصرة بأنها قد انكششت حتى كادت أن تختفى من فرط التفاهة ، كل ذلك بعجز كتاب القصة فى إنجلترا عن نسيان الحياة الإنجليزية ومشاكلها التفاهة التى لا تخص نفس الإنسان ، ولا تشمل بمعضلاته الحقيقية .

وعلى هذا فإن الأمل عند ماري مكارثي هو فى الكاتب الذى لا وطن له ، والذى يتحدث عن الإنسان الذى لا وطن له ، عن الإنسان « المنفى » والإنسان الحديث إما سائح مستمر ، وإما منفى بلا وطن . إن وجه الدنيا قد تغير منذ أقام النازى والفاشست معسكرات الاعتقال . إن وجه الدنيا قد تغير منذ اخترعت الطائرة ، وأصبح العالم وكأنه دولة واحدة (١) .

إن هاتين النظرتين إلى فن واحد من فنون الأدب ، وهو فن القصة ، تمثلان القول فى فنون الأدب كلها إلى حد كبير ، ومن الواضح أن كل نظرة منهما تقف من النظرة الأخرى على الطرف البعيد ، ولهذا التناقض أو التباعد سببه المعروف ، لأن الأدب الإنجليزى كما قدمنا يصور حياة أمة ذات عرف وخصائص وتقاليد ، أما الأدب الأمريكى فإنه يمثل حياة الأمريكيين الجديدة فى كل ناحية من نواحيها ، لأن الشعب الأمريكى مجموعة من شعوب ،

والمهاجرون الذين يمثلون الإنسان المتحرك هم الغالبون في الحياة الأمريكية وشعورهم دائماً هو شعور الإنسان المنفى الذي لا وطن له .

وهذا الاختلاف في طبيعة الفن الأدبي من أمة إلى أمة، ثم في النظر إلى هذا الأدب بمقاييس مختلفة، هو الذي نريد أن تؤكد أنه لا يمكن لكل أدب، خصائصه وتقاليده المنتزعة من تقاليد الأمة وخصائصها في التفكير وفي التقدير . ثم لا يعنى الإنجليز بعد ذلك ألا يرضى الأمرى كان عن تفكيرهم وأدبهم ونقدهم ، لأنهم لا يستطيعون غيره ، وكذلك الأمر بالنسبة للأمرى كان الذين صور أدبهم حياتهم ومشاعرهم ، وعلى هذا فإن الإنجليز لا يقيسون أدبهم بمعايير الأمرى كيين . ولا يقيس الأمرى كيون فنهم ولا أدبهم بمعايير الإنجليز . وقل مثل ذلك فى سائر الفنون والآداب فى كل أمة لها حياة ، ولها لغة تعبر بها عن هذه الحياة .

ولهذا يمكن القول بأن ذلك الفريق من النقاد الذى يحكم فى نقد الأدب العربى بمقاييس غريبة عنه يجانبه الصواب فى تطرفه فى الحملة على الأدب المأثور منظومه ومثوره ، وعلى ما يقرأ من نتاج المعاصرين متأثراً بتلك التقاليد الموروثة عن كبار الأدباء العرب ، وفى الحملة على مقاييس النقد الأصلية عند الأمة العربية . ويبدو هذا التطرف فى محاولة الغرض من تلك المقاييس ، وفى صرف النظر عن كل اعتبار للفروق الفردية التى تميز أدبياً من أديب ، وعن العوامل المؤثرة فى هذا الأدب من طبيعة الجنس واختلاف الثقافة والبيئة والمجتمع ، التى كان لها ذلك الأثر البعيد فى الأدب ، وفى نشأة مقاييس النقد عند أصحابه ، تبعاً لتلك العوامل المختلفة فى جواهرها عما عرف عن طبيعة الآداب الأجنبية ومقاييس نقدها . وثمة ظاهرة شائعة لدى أغلب نقادنا على مختلف اتجاهاتهم « ذلك أنهم حين يتصدون لنقد عمل فنى نراهم يعالجونه معزولاً عن بيئته الأدبية التى غذت بالضرورة أصوله ، وكأنما هو نبات شيطانى نما بقوة قادر . والاهتمام بالبيئة الأدبية لا يتعارض ومختلف ،

الاتجاهات النقدية ، فيمكن لمن يولى الموضوع اهتماماً أكبر أن يعتبر البيئة الأدبية جزءاً من البيئة الاجتماعية .. وربط العمل الفني ببيئته الأدبية يتم ببيان موضع العمل الفني من التاريخ الأدبي للمؤلف نفسه ، وهل هناك بذور للعمل الفني الجديد فيما سبقه من أعمال ؟ وبيان مكانة العمل الفني بالنسبة للأعمال الفنية المشابهة في أدبنا المحلي ، ودلالة هذا التشابه فنياً وجمالياً إذا شئنا ، وموضوعياً واجتماعياً إذا شئنا ، أو هما معاً^(١).

على أن الذى لا شك فيه أن المقاييس الأجنبية التى يراد أن ينظر إلى الأدب بمعاييرها لا تتسم بالوحدة فى أصولها أو فى فروعها كما رأينا ، بل إن كل أدب فى الأمم المختلفة وفى عصوره المتعاقبة مقاييسه الخاصة المتأثرة بظروفه وأحواله ، وبالذوق الفنى العام فيه ، وللعوامل السياسية ، وللثورات الاقتصادية والاجتماعية ، بل وللحركات الدينية والمذهبية ، من الأثر العميق فى الأدب وفى نقده ما للبيئة وطبيعة الحياة من عمق الأثر فى الأدباء والنقاد .

ولذلك اختلفت تلك المقاييس فيما بينها ، اختلفت عنها عن مقاييس النقد عندنا ، حتى وصل هذا الاختلاف إلى درجة التضاد ، فكان هذا الاضطراب الذى رأينا صورة منه فى هذه الكلمة ، وأصبح الاحتكام إلى واحد منها نقصاً كبيراً ، وإيثاراً من غير ضرورة تدعو إلى الإيثار ، كما كان الاحتكام إلى مجموعها احتكاماً إلى المتناقضات التى لا تخفى على كل ملم بطبيعة الأدب والنقد .

ولو كان هنالك اتفاق على أصل من الأصول النقدية عند الأجانب لكان فى ذلك الاتفاق ما يسوغ الأخذ بهذه الأصول ، والاحتكام إليها باعتبارها تمثل درجة من درجات النضج التى تتطلع إليها الإنسانية ، وكان فى

(١) يوسف الشارونى : الأهرام ، ص ١٣ فى ١٩٦٢/٥/١ .

هذا التطالع ما يسرغ محاولة تعميمها ، وتطبيقها على جميع الآداب الناهضة ،
وجميع الآداب المتخلفة أيضاً .

ومن الملاحظ أن النقد عند الإنجليز يختلف كثيراً عن النقد عند
الأمريكيين ، والنقد عند هؤلاء جميعاً يختلف في طبيعته وأهدافه عن طبيعة
النقد في روسيا وأهدافه ، بل إن هذا النقد كثيراً ما يختلف مناهجه في البلد
الواحد ، بل في الزمن الواحد أيضاً . وعن هذا الاختلاف بين النقاد في
مناهجهم تعددت جوانب النظر إلى الأعمال الأدبية ، وعن هذا التعدد نشأت
المذاهب الأدبية ، أو المذاهب النقدية المعروفة ، وهي في الأصل نظرات
ذاتية في الأدب وجدت من يرتضيها ويدافع عنها ، ويحاول في إصرار
سيادتها وتعميمها ، وهدم غيرها من المذاهب .

وقد استطاع كل ناقد من النقاد المعدودين عندهم ، والذين يحاول بعض
نقادنا تحكيم آرائهم أو تطبيقها على أدبنا العربي أن يبرز في ناحية من النواحي
أو يجيد في إحدى الزوايا التي ينظر من خلالها إلى الأعمال الأدبية . لقد
امتاز منهم «آرمسترونج» بترافره على إيجاد عناقيد الصور متخذاً منها وحدة
شعرية ذات مغزى شعري هام ، واشتهر عندهم «بلاك مور» بأسلوبه الجاد في
البحث واهتمامه باللغة والألفاظ ، وتأكيده أهمية الفن والخيال الرمزي .
وعرف «وايم أمبسون» بالكشف عن أنواع الغموض في العمل الأدبي
وبطريقته الفذة الدقيقة في قراءته النصوص وتحليلها ؛ وباهتمامه العام بقيمة
الأشكال الأدبية . وعرف «رتشاردز» بالاهتمام بأمر النقل والتوصيل
ووسائل التفسير والمذهب التجريبي . وعنى «كنث بيرك» بالعمل الرمزي
والشكل الدرامي . . .

وكل واحد من النقاد الأعلام وغيرهم لم يسلم له كثير من الأدباء
والنقاد بكثير من الآراء التي نادى بها ودعا إلى تطبيقها ، فقد أخذ على «واسن»
سطحيته واستغلاله لأفكار سبقها إليها غيره ، كما أخذ عليه قلة عنايته بالشكل

الشعري . وأخذ على « ووترز » تسلط خلقيته ، أو تعسفه في الحكم دون علة واضحة ، وكذلك سوء طبعه وكثرة أخطائه . وعيب على اتباعية « إليوت » ما يظهر فيها برضوح من التحيز المذهبي والسياسي ، إذ كان يؤمن بما يسمى « دم الملوك » الذي ينتج « سلوكاً ملكياً راسخاً » كما كان يؤمن بأرستقراطية النسب و « الصفرة المختارة » وما إلى ذلك ، وكان يؤمن بالاستعمار ، بل يؤمن بالمبدأ الفاضح الذي نادى به « كبلنج » وهو الدحوى الاستعمارية الفاضحة بأن من واجب الدول الراقية أن ترعى « القطعان » التي لم تنل حظاً من الرقي ! . وأخذ على « بروكس » أنه يتخذ من دراسة الشخص عذراً للهرب من دراسة آثاره (١) . . . ومعنى ذلك أن أى ناقد من أولئك النقاد الكبار لم تسلم له آراؤه كلها ، ولم ترتفع عندهم إلى درجة التقديس التي توجب الاحتذاء والتقليد ، وتعميم مبادئه واتجاهاته في دراسة الأدب ونقده على الأعمال الأدبية عند أمته ، أو عند الأمم القريبة من أمته .

بل إن من هذا الفريق من النقاد من حاول في سبيل الهيام بكل ماهر أجنبي تحكيم الآراء النقدية العتيقة التي خلفها أرسطو في كتابي الشعر والخطابة ، ويحاول أن يوازن بين الأدب العربي والأدب اليوناني موازنة تنتهي إلى الحكم بتفضيل الآخر على الأول ، « ولكن من الذي يقيس رقي الأدب في أمة من الأمم برقي الأدب في أمة أخرى ؟ . فإذا كانت ظروف الحياة العربية مخالفة أشد المخالفة لظروف الحياة اليونانية فطبيعي أن تختلف الآداب عند الأممتين . وليس من شك في أن الأدب العربي قد صور حياة العرب تصويراً صادقاً فأدى واجبه أحسن الأداء . وكل ما يؤخذ به الأدب العربي القديم هو أنه لا يصور حياتنا نحن الآن . ولكن أوثق أنت بأن الأدب اليوناني القديم قادر على أن يصور الحياة الحديثة تصويراً يرضى أهلها (٢) ؟ !

(١) انظر ستالي هاين (النقد الأدبي ومدارسه الحديثة) ١٥٦/١ و ٢٤٧/٢ .

(٢) الدكتور طه حسين : فصول في الأدب والنقد : ١٠٦ .

وهذا يبين لنا مدى تطرف الفريق الثانى من نقادنا فى اتجاههم نحو تقديس آراء أولئك النقاد على الرغم من تباينها ، وعلى الرغم من عللها الكثيرة ، ووجوه النقص الكامنة والظاهرة فيها ، التى تنبه لها إخوانهم فى الأدب والنقد .

وربما كانت هذه الطبقة من طبقات النقاد عندنا أكثرها طولا ، وأعلاها صوتا ، وأقدرها على اجتذاب أسباب الشهرة ، بما تمكن لنفسها من أسباب النشر فى المجلات والصحف السيارة ، وكان ذلك بسبب عاملين يعرفهما المتتبع للحياة الأدبية فى بلادنا :

أما أول هذين العاملين فهو تكاتف أفراد هذه الطبقة ، وتكلمهم لصد التيار المدافع الذى تمثله الطبقة الأولى ، ومحاولة تنحية أصحابها عن الحياة الأدبية ، وعن المشاركة فى أى لون من ألوان النشاط العام فى درس الأدب ونقده ، ومحاولة الغض من شأن الأفكار التى يحملونها ، ومن شأن كل نتاج يصدر عنها . وكل ذلك ليضمنوا لأنفسهم السيادة فى هذا المجال ، وما قد تجر من مغنم أدبية وغير أدبية . وتتمثل المغنم الأدبية فى الترويج لبضاعتهن ، وكسب الشهرة وذيرع الصيت فى البيئات الفنية وغيرها ، وما يؤدى إليه ذلك من كسب فى الأعمال وكسب فى الأموال ، فهم أعضاء المحافظ ، وأصحاب الندوات ، وهم المحكمون فى المسابقات الأدبية . وقد غرهم ذلك حتى أصبحوا يتكلمون فى كل شىء يدخل فى دائرة تخصصهم وثقافتهم ، وفى كل شىء لا علاقة له بدائرة تخصصهم وثقافتهم أيضاً . فأصبحوا يتكلمون فى فن الشعر وفن الكتابة وفن القصة ، كما يتكلمون ويكتبون وينقدون فى جرأة غريبة فى شئون السياسة والاقتصاد والاجتماع والفلسفة ، وفنون الرسم والتصوير والنحت والموسيقى .. وغير ذلك مما لم يخلقوا له ، ولم يعدوا أنفسهم لدراسته وعلاجه !! .

وربما كان في تقاعس الطبقة الأولى من النقاد وتخاذل رجالها ما مدّ لهذه الطبقة في التطاول والأخذ بأسباب الشهرة والكسب على ذلك النحو الذي أشرنا إليه ، بل لقد كان من رجال الطبقة الأولى أنفسهم من نسي نفسه ، وتنكر لثقافته ومبادئه الأصلية ، وحاول جاهداً أن يرمى في أحضان الطبقة الثانية مجارياً لها وممجداً لاتجاهاتها ، وآخذاً بأسبابها في محاولة السيطرة والسيادة .

والعامل الآخر يبدو في تلك الظاهرة الطبيعية ، وهي ظاهرة تطلع الجمهور إلى كل جديد من الفكر والآراء ، وكل غريب غير مألوف ، من غير محاولة لتمحيص الحقائق في هذا الجديد ، أو المفاضلة بين ماهو طبيعي نافع ، وما هو شاذ أو ضار . وتبدو هذه الظاهرة أكثر وضوحاً في قترات الضعف ، وعند الأمم المغلوبة على أمرها ، فهي دائماً تعجب بكل ما ينقل إليها عن أولئك الذين تراهم فوق مستواها ، فتعزف عن المأثور مما تختص به ؛ زاعمة أن الذي وراءه خير منه ، مدفوعة إلى ذلك بطبيعة النقص الذي ركب فيها .

وقد مسّت الشاعرة العراقية « نازك الملائكة » ذلك الولوع بتتبع النقد الأوربي ، ومحاولة تطبيق مقاييسه على الأدب العربي المعاصر ، وصورت ما في هذا من التعسف ، لأن مشاكل الأدب العربي تختلف عن مشكلات الأدب الأوربي ، فقالت : إن الناقد العربي اليوم يقف وقفة خشوع وتقديس أمام النقد الأوربي ونظارياته الوافدة ، وكأن ذلك النقد نموذج في الإبداع والعبقرية لا يمكن أن يصله الفكر العربي إلا بالتقليد والاقتباس والنقل ، وفي غمرة هذه العقيدة الواهمة أغلق الناقد العربي الباب على منابع الفكر والخصوبة والموهبة في ذهنه ، وراح يغترف من معين الأساتذة النقاد الأوربيين دون أن يفتن إلى أن النقد الأوربي ينحدر من تاريخ

منعزل انعزالاً تاماً عن تاريخنا ، وكيف يتاح لنا أن نطبق أسس ذلك النقد الأجنبي على شعرنا الذي يتدفق من قلوب غير تلك القلوب وعصور غير تلك العصور ؟ كيف يتاح لنا أن نحقق ذلك التطبيق إلا بطفرة متعسفة ، ظالمة ، يقع القسر فيها والضغط على الشعر العربي أكثر ما يقع ؟ ومن يجرؤ أن يزعم أن الذهن العربي ليس مفعماً بالخصب والحياة ؟ وإننا لنقتله قتلاً عندما نضغطه في قوالب من التفكير الأوربي جاءونا بها مؤخراً ، وشهروها في وجوهنا ؟ إننا لا نصدر في عقيدتنا هذه عن تعصب ، ولا عن ضعف إيمان بغنى الآداب الأوربية وجمالها . ولكننا نقول — ونصر على القول — إن لآدابنا العربية شخصيتها المستقلة ، وإن النقد الذي يصلح لشعرنا يختلف بالضرورة عن النقد الأوربي ؛ ولا بد لنا أن نستقرئ نحن القراء من شعرنا ومن أدبنا في هذا الوطن العربي ، وباللغة العربية !

وتعرض نازك لإحدى المشكلات التعبيرية التي يتعرض لها الأدب العربي الحديث ، والتي يتحتم على الناقد العربي أن يعالجها ، في حين أن الناقد الأوربي لا يتعرض لنظائرها ، لأن هذه المشكلة لا وجود لها في الآداب الأوربية ، ومن ثم فليس هناك ما يدعو إلى إثارتها . فالسكوت عنها عند الناقد العربي ، مجازاة لإغفالها عند النقاد الأوربيين ، نقص كبير في النقد ، لأنه يتغاضى عن عيب كبير في الفن الأدبي . وفي ذلك تقول نازك : ليست هذه الظاهرة إلا نموذجاً واحداً من نماذج كثيرة للضلال المحزن الذي يقع فيه الناقد العربي إذا هو أسلم قياده مغمض العينين للنقد الأجنبي الوافد . ذلك أن الناقد الفرنسي مثلاً قلما يحتاج إلى أن يفرد باباً لنقد الأخطاء اللغوية والنحوية على نحو ما يحتاج الناقد العربي ، وذلك لمجرد أن المادة التي ينقدها ذاك خالية من الأخطاء فعلاً . وإذاً فعلى أي وجه يستطيع الناقد العربي أن يقلده وهو يواجه قصائد مثقلة بالأغلاط ؟

« إن المحاكاة في هذه الحالة لا تتم إلا بأن يتخلى الناقد العربي عن مسؤوليته . فيقف متفرجاً على هموم القصيدة العربية تاركاً شعرنا يعاني من مشاكلكه . دونما يد تمتد لا تتشاله ، أو صوت يرتفع في الدفاع عنه . »

ثم تشير إلى أن ضرر النقد الأوربي لا يقف عند هذا ، فإن تلك النظريات الأدبية الممتعة ، وتلك المذاهب الفلسفية والمدارس التحليلية في النقد الأدبي ، هذه الدراسات الباهرة التي يكتبها الناقد الأجنبي هناك تعمل في نقادنا عمل السحر ، فتبهتهم وتسكروهم ، وتفقدهم أصالة أذهانهم ، وتصيب حواسهم المبدعة بشيء يشبه التنويم ، فما يكاد الناقد العربي اليافع يقرأ ما يكتبه ايليوت ورتشاردز وبرادلي وما لارميه وفاليري ، وغيرهم حتى يشتهي أن يطبق ما يقولون على الشعر العربي مهما كلفه ذلك من تصنع وتعسف وجور على شعرنا ولغتنا ، ويكون أول ما يضحى به هذا الناقد هو الجانب اللغوي من القصيدة العربية ، فبدلاً من أن يتناول القلم ويرفع صوت احتجاج على الشذوذ والأغلاط نجده يهمل ذلك ، ويعتبر القصيدة منزهة ، لكي يتاح له أن يحللها ، ويغرقنا خلال ذلك بسيل من الاصطلاحات الأجنبية التي لا تنطبق على شعرنا إطلاقاً ، ولم توضع له (١) .

(٣) وإلى جانب هاتين الطبقتين من النقد وجدت طبقة ثالثة استطاعت أن تحصل ما عند أولئك الأجانب ، وأن تعي ما وصلوا إليه من الآراء والاتجاهات في الفن الأدبي ، مع حظ من المعرفة بأساليب النقد العربية ، والوقوف على خصائص الأدب وتقاليده الأدباء في تأليف الأعمال الأدبية في لغتهم ، فغدت تنظر إلى الأدب من خلال هاتين الزاويتين ، زاوية ثقافتها الأصلية ، وزاوية الثقافة التي حصلتها فيما يتصل بالظواهر التي جرت في الأدب .

(١) مجلة الآداب البيروتية ، ص ٥ ، من العدد الحادي عشر من السنة السابعة .

(نوفمبر ١٩٥٩) .

« وبادفيا تأثر بعض نواحيه بما تسرب من بعض الاتجاهات الأجنبية إليه فكان عاملا من عوامل المحاكاة والتقليد . وقد أشار الأستاذ العقاد إلى شيء من هذا حين ذكر أن الجيل الناشئ بعد شوقي « كان يقرأ دواوين الأقدمين ويدرسها ، ويعجب بما يوافقه من أساليبها ، فكان لكل شاعر حديث شاعر قديم أو أكثر من شاعر واحد يدمن قراءتهم ، ويفضلهم على غيرهم . . . ولكنهم كانوا لا يختلفون إلا في الأداء والعبارة ، لأنهم متفقون في إدراك معنى الشعر ومعايير نقده . . . وأما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث ، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي ، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر ، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان واليطاليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين . ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة ، ولا أخطئ إذا قلت إن « هازلت » هر إمام هذه المدرسة كلها في النقد ، لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد . وقد كان الأدباء المصريون الذين ظهروا أوائل القرن العشرين يعجبون بهازلت ويشيدون بذكره ويقرءونه ويعيدون قراءته يوم كان هازلت مهملًا في وطنه مكروها من عامة قومه ، لأنه كان يدعو في الأدب والفن والسياسة الوطنية إلى غير ما يدعون إليه ، فكان الأدباء المصريون مبدعين في الإعجاب به ، لا مقلدين ولا مسوقين ، وأعانهم على الاستقلال بالرأى عندما يقاربون الآداب الأجنبية أنهم قرءوا أدبهم قبل ذلك وفي أثناء ذلك ، فلم يدخلوا عالم الآداب الأجنبية مغمضين أو خلوا آمن بالرأى والتمييز . والواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب

الإنجليزى ، ولكنها مستفيدة منه ، مهتدية على ضيائه ، ولها بعد ذلك رأيها فى كل أديب من الإنجليز كما تقدره هى ، لا كما يقدره أبناء بلده ، وهذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية التى تستحق اسم الفائدة ، إذ لا جدوى هناك فيما يلغى الإرادة ويشل التمييز ، ويبطل حقلك فى الخطأ والصواب ، وإنما الفائدة الحقة هى التى تهديك إلى نفسك ، ثم تتركك لنفسك تهتدى بها وحدها كما تريد ، ولأن تخطئ على هذا النمط خير لك من أن تصيب على نمط سراه (١) .

وعاود العقاد الكتابة فى هذا الموضوع معترضاً بأولئك الذين خدعهم البريق الأجنبى ، فقلدوه وأشادوا به عن غير وعى وبصيرة ، ومن غير قدرة على الانتقاء والتخير ، فقال إن كل أديب من أدبائنا الناشئين يطلب التجديد يضع وقتَه عبثاً إذا هو لم يحسن التفرقة بين العراض الزائلة وموازين النقد الباقية . فإنه لا يستفيد من تقدم الثقافة الأوروبية إذا اقتدى بها كما يقتدى التابع الخاضع بالإمام المطاع ، ولكنه يستفيد منها كل الفائدة إذا هو لم ينس وهو يدخل إلى ذلك المصنع الكبير أنه مصنع كبير حقاً ، ولكن المعارض التى تقام إلى جانب المصانع الكبيرة تعرض المصنوعات من جميع الدرجات بجميع الأثمان لجميع الراغبين . ومنهم من يتساوى عنده الثمين والبخس ، ومن يفضل البخس على الثمين .

« ونحن نحمد الله حين كتب لنا أن نستفيد من الآداب الحديثة ، لندعو إلى أدب جديد . كانت فائدتنا من المعرض الكبير فائدة الزبون الذى ينتقى ما يعرض عليه ، وما يترخره المعارضون إلى الرفوف الخلفية ، ولم تكن فائدة الزبون الذى يتبع أطول الصفوف إلى كل بضاعة تدق عليها الأجراس ، وترتفع من حواها عقائر الدلالين ، وكان نقد لسنج وهازليت ، وشعر هينى

(١) شعراء مصر وبحثهم فى الجيل الماضى ١٩٣٠ : مطبعة - جازى - القاهرة ١٩٣٧ .

وهاردي من البضائع المهمة في الرفوف البعيدة يوم طلبناها من المعرض على الرغم من دلالته وقارعي الأجراس فيه .

« ولا يطمع منا القارىء » اللبيب « في أن نخدعه على حسب التقاليد المرعية، لنصطنع التواضع الكاذب، ولا نزعم أنها توفيقه من توفيقات الحظ الحسن ، وأن حسن الفهم لم يكن له عمله في هذا الاختيار الذي لا عمل فيه للمعرض والعارضين بعد عمل الشعراء أو الكتاب المجيدين . فإذا شاء أنصار « الالفهم واللامفهومية » من السرياليين فالفهم الحسن نقيصة مليحة جداً ندعيها ونلج في ادعائها بمقدار حرمانهم منها وحقدهم عليها .

وإذا اصطنعنا معهم المجاملة فلناشرك مع حسن الفهم نقيصة أخرى ، هي نقيصة الاطلاع على ذخائر الأدب العربي قبل الدخول إلى ذلك المعرض الكبير ، فقد كنا يوم دخلناه نقرأ المتنبي والمعري وابن الرومي والجاحظ وعبد القاهر والأصفهاني وأباهلال . ولا يقاس بمقياس هذا الأدب الرفيع أدب قط، ثم يضل المهتدي بمقياسه وحده عن سبيل الاختيار الحسن حيث كان ، ولو كره حملة الأجراس ، وسماسة الصياح والإعلان .

ونعرد إلى نقيصة حسن الفهم التي تعجبنا ، وهي التي أسعدتنا قبل ذلك بالاختيار الحسن في البحث عن الذخائر العربية حيث كانت ، وهي التي كانت تهدينا إلى ذخائر الشعر في مخطوطاته المنسية ، ومنها ذخائر ابن الرومي التي كانت تحتجب عن القراء بحاجبين من ظلم النحس وظلمة الخمول .

والآداب الأوربية الحديثة ثروة ضافية ونعمة سابعة إذا دخلنا معرضها « زبائن » مختارين ، ولكنها آكام من النفاية وسقط المتاع إذا كان الدليل إليها كله خرقة حمراء تهدي إلى مخدع « ألسن ساجان » ومو آخر « الخواجات » ميلر وأميس « وثلاثهما من هؤلاء » الخواجات « (١) .

ولا شك أن هذه الطبقة من الأدباء والنقاد التي يمثلها العقاد وطه حسين تعد في طليعة النقاد الجادين ، لأنها قرأت الأدب العربي قراءة تذوق وفهم واستيعاب ، كما اطلعت على ما خلف النقاد العرب اطلاع الفاحص الخبير والباحث المنصف ، وكانت في الوقت نفسه تتابع حركة التقدم الفكري فيما وراء هذه الديار في الأدب والنقد والفن ، واستطاعت بالجد والدأب والفهم والبصيرة أن تقدم على مواضع الإصاغة ، وأسباب الإجادة هنا وهناك . فكانت تعمل على الترفيق ما أمكن التوفيق في إنسانية الفنون ، وتعترف بالفروق الذاتية والحراجز الطبيعية التي تفصل بعضها عن بعض . وكانت أمثال كتابتهم هي الجديرة بالقراءة والإفادة .

على أن جر النقد الأدبي وإن اتسع لأمثال أولئك المثقفين المنصفين فترات من هذا القرن أخذ يضيق أمام حملات طلاب الشهرة ، وتكتل أنصار « الخواجات » كما سماهم العقاد .

• • •

ونخلص من كل هذا بأن الاختلاف بين عقليات النقاد وثقافتهم أدى إلى اضطراب الحياة النقدية ، فقد تباينت الآراء واختلطت بحيث أصبح من العسير أن يجد المتبعون لحركة النقد معالم موحدة أو قرينة من التوحيد يستطيعون أن يفيدوا منها ، ويتخذوا منها إماماً يهتدون به في التمييز بين الأعمال الأدبية وأصحابها ، ولم يجدوا أمامهم تعاليم مدرسة تستطيع أن تجارى أدب العصر ، يمكنهم أن يتلقوا عليها تعليم صناعة النقد ومبادئها .

كما أدى هذا الاختلاف إلى إخفاق النقد الأدبي في تحقيق غاياته وإصابة أهدافه في خدمة الفن الأدبي ، وتوجيه الأدباء نحو مثل فنية واضحة يرسمها النقاد ، ويستطيع أن يتطلع إلى بلوغ شأوها الأدباء ، وربما كان ذلك ممكناً لو استطاع ناقد أن يحيط بكل هذه المعالم والاتجاهات ، وأن يكون منها وحدة متكاملة ، فيها ما هو طبيعي قريب ، وفيها ما هو متكلف بعيد ، وهيئات !!

(٤) ذاتية النقد المعاصر

وقد كانت غلبة الذاتية في النقد الأدبي المعاصر من جملة المعوقات التي اعترضت طريق النقد الخالص ، وعطلت سيره في سبيل التجدد والتطور والنمو والاكتمال ، وبذلك الذاتية لم يستطع النقد الأدبي إلى الآن أن يقيم صرح بنائه على أسس ثابتة جديرة بالاحترام بموضوعيتها ، وبأصولها التي استنبطت من طبيعة الفن الأدبي والتعرف على خصائصه ، ليتخذ منها النقاد معايير لوزن الأعمال الأدبية ، وكشف ما توافر لها من تلك الخصائص الفنية التي ترفعها إلى درجة الأعمال الأدبية المجيدة ، وترفع أصحابها إلى مرتبة الأدباء النابهين .

وأعظم ما توصف به الموضوعية أن مقاييسها مقاييس بناءة ، وأنها تستحق التقدير على حسب درجة خلوصها لوجه الفن وحده ، واعتمادها على أصوله وحقائقه وقيامها على شرح خصائصه . وبها يستطيع النقد أن يسدى إلى الأدب والأدباء أجل الخدمات ، بما يوجههم إليه من طرائق السمو ، وما يأخذ بأيديهم إلى منازل الإجادة والإبداع ، ثم بما يوقفهم عليه من أسباب الضعف والتردى ليتحاشوها فيما ينظمون وفيما يقولون أو يكتبون . وبذلك يستطيع النقد أن يحقق غايته التي يرمى إليها من السمو بذلك الفن الرفيع .

والتأثيرية مبدأ من المبادئ المعترف بها في الحكم والتقدير ، ولكن هذه التأثيرية المعترف بها هي ثمرة التفاعل بين الأعمال والأذواق ، أي مدى ما يستطيع أن يثيره العمل في نفس مستقبله ، ومدى ما يثر به في عواطفه ويثير من انفعالاته . وخاصية المؤلف الأدبي هي « أن يثير لدى القارئ استجابات في ذوقه وإحساسه وخياله ، ولكنه كلما كانت الاستجابات أعمق وأوفر كنا أقل استعداداً لأن نفصل أنفسنا عن ذلك المؤلف . . ونحن لا نستطيع أن نتطلع إلى تعريف أو تقدير لصفات مؤلف أدبي أو قوته ما لم

تعرض أنفسنا أولاً لتأثيره تعريضاً مباشراً ، تعريضاً ساذجاً . فمحو العنصر
الشخصي محواً تاماً ، أمر غير مرغوب فيه ولا هو ممكن ، والتأثيرية أساس
عملنا . وإذا كنا نرفض أن نعتد باستجاباتنا الخاصة فإننا لا نفعل ذلك إلا لكي
نسجل استجابات الغير . . وعلى أي حال فموضوع الخطر بالنسبة إلينا هو
أن نتخيل بدلاً من أن نلاحظ ، وأن نعتقد أننا نعلم عندما نحس (١) . .

ولكن هذه التأثيرية المشروعة المقيدة بهذه الشروط ، لم تكن سمة كثير من
النقد الأدبي المعاصر ، فلم يكن الحكم والتقدير للعمل الأدبي الذي يؤثر في
القارئ أو السامع تأثيراً مباشراً ، ولكنه كان للأديب صانع الأدب ،
مولر واسب الأهواء الراضية أو الساخطة نحو الأديب نفسه ، لا نحو الأدب
هو ما فيه من أفكار وأخيلة أو تعبير أو تصوير .

ومن هنا أخفق النقد الأدبي الحديث في تحقيق غايته والوصول إلى
أهدافه ، بقدر ما يبعد النقاد بينه وبين الموضوعية ، وبقدر ما صبغوه
بذاتيتهم ، واتخذوا منه أداة لإشباع شهواتهم في النيل من خصومهم من الأدباء
الذين لم يستطيعوا أن يبلغوا مبلغهم من القوة أو القدرة على الإبداع ،
أو يحققوا لأنفسهم ما حققوه من أسباب الشهرة وذيوع الصيت في بيئات
الأدب وغيرهما من البيئات السياسية أو الاجتماعية التي استطاعت أن تجتذب
إلى مبادئها بعض كبار الأدباء ، ليقفوا في صفوفها ، يحملون رسالتها ،
وينشرون مبادئها ، ويكرنون لساناً لها ، تفيد من قوة عارضتهم ،
وقدرتهم على التأثير ببيانهم في نفوس الأفراد والجماعات ، وذلك في سبيل
إذاعة المبادئ والإشادة بزعمائها ، والدعوة إلى سيادة الحزب أو الجماعة التي
ينتمون إليها على سائر الأحزاب والجماعات .

وكان ذلك سبباً من الأسباب التي حركت أطماع منافسيهم إلى الظفر

(١) منهج البحث في تاريخ الآداب : لانسون ترجمة الدكتور محمد مندور ٢٦ و ٢٧ (دار العلم

بمثل ما ظفروا به من العناية والتقريب ويعد الصيت في الحياة العامة فلم يجدوا من الوسائل لتحقيق مآربهم سوى تصويب سهام النقد نحو خصمهم ، ليسقطوهم من عليائهم ، ويحلوا منازلهم ، يدافع الحسد أو الطموح والتطلع لتحقيق مكاسب أدبية أو مادية .

وكما اتخذ النقد سلاحاً للنيل من الخصوم والتشهير بهم والخط من أقدارهم اتخذ وسيلة للتنويه والإشادة بالأنصار والأولياء ، ومن ثم تخلى النقد عن منهجه في التقويم والتمييز ، وغايته من الإصابة في الأحكام ، وأصبح مدحاً أو قدحاً ، أو مبالغة في الثناء والإطراء ، أو إسرافاً في التشهير والتجريح .

وكان للصحافة في تلك الحلبة دور مشهود في ذلك التيار الذي أزرى بالأدب والأدباء ، وهوى بالنقد وأساليبه إلى الحضيض ، فالصحافة هي التي أذكت أوار المعركة ، وأشعلت نار العدواة وأثارت الأحقاد بين الأدباء ، وهبطت بأقلامهم وفنيتهم ذلك الهبوط الذي شهدته الحياة الأدبية في القرن العشرين مما قل أن نجد له نظيراً في حياة الأدب والنقد في مختلف العصور .

ذلك أن طبيعة الصحافة أن تبحث عن أسباب لتوسيع انتشارها ، وتفتن في اجتذاب جمهرة القراء إليها ، وكل صحيفة أو مجلة تحاول أن تفوز دون غيرها بالقدح المعلى في مضممار الذيوع والانتشار . ولذلك لعبت الصحافة دوراً كبيراً في تلك المعارك ، ووجدت من الأدباء استجابة لتحقيق غايتها ، فشجعتهم وأغررت بعضهم ببعض ، لتجتذب الجماهير بكل غريب مثير من الخبر والرأى . ووجد القراء في الصحف والمجلات مسرحاً يتطلعون فيه إلى تلك الماهزل ، فيجدون ما يشتهون من المتعة وأسباب اللهو ، فضاغت .

الكتابها الأجر ، وشجعتهم على المنحى فى خطتهم المثيرة ، وحملتهم المدبرة ،
تنكاية بالخصوم ، وجذبنا لانتباه القراء .

وإلى هذه الحقيقة يشير الدكتور طه حسين حين إصدار مجلة الثقافة فى قرله
« إنى إنما أعظم من أمر النقد وأكبر من شأنه وأرفعه إلى هذه السماء
الممتازة التى تظل الأدباء والقراء جميعاً ، لأنى أريد أن أنتهز هذه الفرصة ،
فرصة إصدار « الثقافة » ، لأعرج منها إلى هذه السماء الممتازة ، ولأشرف
منها على الأدباء جميعاً ، فى فصول من النقد أتناول بها تأثير أولئك وتأثر
هؤلأء . وما ينبغى لى أن أقصر فى ذات نفسى ولا أن أضعها حيث يجب أن
توضع من الأدباء والقراء ، فإن هذا التراضع لم يصبح ملائماً للبدع فى هذه
الأيام ، وإنما ينبغى لى أن أستطيل وأن أتكلف الاستطالة ، وأن أرتفع
وأن أتكلف الارتفاع ، لأنى لا أريد أن أقبل على الأدباء والقراء مسالماً ولا
موادعاً ، وإنما أريد أن أقبل عليهم مخاصماً وملحاً فى الخصام . والله يعلم
ما أفعل ذلك حباً فى الخصام أو إشاراً له ، أو رغبة فى الاستعلاء والكبرياء ،
وإنما أفعل ذلك تعمداً لإيقاظ قوم نيام ، قد طال عليهم النوم حتى كاد يشبه
الموت ... إذن فلنستأنف حياة النقد والرد التى عرفناها فى بعض أوقاتنا ،
فدقنا منها هذه اللذة المريلة ، وهذه الحلاوة المرة التى لا يستقيم بدونها
مزاج الأديب (١) .

وكذلك كان النقد الأدبى فى الصحف والمجلات يهدف إلى الإثارة ،
ويتذرع برسائلها ، وإلى الخروج فى كثير من الأحيان بهذا النقد عن طبيعته
ورسالته ، ليتخذ صورة المعارك الرهيبة التى تشحن فيها أسنة الأقلام ، ويتبارى
على منابرها الأدباء فى نزال شديد وصراع غريب .

(١) طه حسين : فصول فى الأدب والنقد ١١ و ٩ (دار المعارف - القاهرة ١٩٤٥) .

وليت تلك المعارك استطاعت أن تكبح جماحها ، وأن تقف عند الأعمال الأدبية التي تريد أن تعرض لها أو لأصحابها لتقول فيها أو فيهم ما تشاء ، بل إنها اشتطت وتجاوزت حدود النقد المشروع إلى أشخاص الأدباء ، محاولة النيل من كراماتهم بالبحث عن المثالب والعيوب في بيئة المنقودين أو في تربيتهم أو ثقافتهم أو حياتهم الخاصة مما لا صلة له بموضوع النقد ولا طبيعته ، وكانت تلك الصورة الشنيعة أحط ما يمكن أن يصل إليه النقد من الابتذال والإسفاف .

ثم السياسة ، وقد كان لها دور كبير في إشعال هذه الفتنة وإذكاء نارها ، فكانت لا تتورع أن تتنزع إلى غاياتها من الخط من شأن الخصوم وزعماء الأحزاب المناوئة بأحط وسائل السباب ، ووجدت في بعض الأدباء وأقلامهم خير معين على تحقيق تلك الغاية ، وقد اتخذ كل حزب له أعوانا من الأدباء سلطوا سهام نقدهم الجارح إلى كتاب غيرهم من الأحزاب متحصنين بالمبادئ ومحتمين بأصحابها . ولذلك كانت الحياة الأدبية أشبه ما تكون بالأمواج المتلاطمة والبراكين الثائرة ، والعواطف الجائحة . وتوالى الإقذاع والسباب ، ورمى النقاد خصومهم من الأدباء بأحط ما يمكن أن يوصف به إنسان . ولم يقتصر الأمر على أسواق السياسة وصفحات الجرائد والمجلات ، بل تعداها إلى الكتب تؤولف لهذه الغاية غاية الثلم والتجريح والتشهير ، أو يجمع فيها شمل المقالات الصحفية المتناثرة ، لتعيش وتبقى وصمة في جبين النقد الأدبي في هذا العصر .

وقد كتب العقاد في هذا الموضوع ، موضوع العصبية والهوى والذاتية . في النقد المعاصر ، أصرح كلمة وأصدقها ، وسماها « نقد النقد » وجعلها أول كلام في ديوانه الذي سماه « بعد الأعاصير » وفيها يرى العقاد أنه لا محيص من « نقد النقد » قبل تقرير قيمته في عالم الأدب والفن ، وقبل الاعتماد عليه في تقرير ما نقبله أو مالا نقبله من آثار الأديب والفنان .

ثم يرى أن أول ما ينبغي أن ينقد به النقد في كل زمن أنه غير خالص لوجه الفن وحده ، فما من نقد قط يخلص من هوى في نفس الناقد يهواه باختياره ، أو على غير اختياره . ولا بد مع النقد من شائبة مزغولة نعزلها قبل أن ننفض إلى قيمة المعدن في صميمه ، فالنقد الذي في الصميم هو القيمة التي تدل على المنقو ، دو تعطيه حقه في الإعجاب ، أو استحقاقه للرفض والذم . ونقد النقد بهذا المعنى هو تخليصه من كل أثر فيه لهوى الناقد أو هو البيئة أو هوى الشيعة أو وساوس النفس الإنسانية التي يجهلها صاحبها في كثير من الأحيان ، ولكنها لا تخفى على الناظر إليها بالقياس إلى ما يماثلها من وساوس النفوس . وقدما عرف الناس التعصب للأديب أو الشاعر لأنه من جنس المعجبين بهم ، أو من أبناء نحلهم في الدين أو شيعتهم في السياسة .

ولكن الجديد في هذا العصر أن التعصب قد أصبح خطة مقررّة في دعوة مدبرة ، تدّين بها طائفة كبيرة من أصحاب المذاهب والنحل ، ويصدرون عنها في تقريراتهم ونقدهم ، وفي ثنائهم وتشهيرهم ، ويتخذونها سبيلا إلى ترويج دعواتهم السياسية وآرائهم الاجتماعية ، بمعزل عن الفن والأدب ، وعلى علم بالتلفيق والعرج في القياس ، إذا لزم التلفيق أو العرج في خدمة الغرض الأصلي ، لأن هذا الغرض الأصلي هو القسطاس الأخير لكل تقدير ، والغاية الأخيرة من كل تكبير أو تصغير (١) .

ولذلك كان كثير من النقد الأدبي في هذا العصر صورة للذاتية في أبشع صورها ، وأشنع حالاتها ، وأصبحت المجلات والمجالس الأدبية ، بل والكتب أيضاً ، معرضاً لهجاء المقذع والسباب الجارح الذي ينال من الأشخاص ، قبل أن يصل إلى مريض النقد ، وهو أعمالهم الأدبية التي ينبغي أن تكون محور هذا النقد ، وأن يستمد منها وحدها عوامل الإشادة بأصحابها ، وأسباب الخط

(١) العقاد : مقدمة « بعد الأعاصير » ٨ (دار المعارف - القاهرة ١٩٥٠) .

من أقدارهم . وتستطيع أن ترى هذا الأثر الويل في كثير من المعارك التي شنتها أقلام الأدباء ، ونال بها بعضهم من بعض . وتعرف البلاد العربية من أفصاها إلى أقصاها أديباً كبيراً ، وكاتباً خطيراً ، وشاعراً مرموقاً ، ومؤلفاً فياضاً تزخر المكتبات والعقول بآثاره وآرائه ، هو الأستاذ عباس محمود العقاد ، ذلك الرجل الذي ابتلى بكثير من الحساد نفسوا عليه ما بلغ من رفيع المنزلة بين الأدباء والمفكرين وعند رجال السياسة . وكان من الطبيعي أن يبذل جهداً غير قليل في الدفاع عن نفسه وعن علمه وأدبه وأن يشن على ناقديه حرباً لا هوادة فيها ، ومن أدلة الإسفاف في النقد الذي وجه إليه ما كتبه الأستاذ مصطفى صادق الرافعي على صفحات إحدى المجلات ، ثم جمعه في كتاب سماه « على السفود »^(١) وفي هذا النقد لم يتورع الرافعي عن نعت العقاد بأقبح النعوت ، وتجريد أدبه من كل مظهر للإجادة ، حتى إذا وجه شيئاً مما لا يقبل الطعن لما قد يكون فيه من مظاهر الابتكار الذي لا يستطيع أن يدفع عظمته رمى العقاد بالسرقة والسطو ، ولا يعف الرافعي أن يلقب العقاد بالشاعر « المراحضي » . ومن ذلك قوله « في ديوان هذا المراحضي أبيات منسجمة حسنة السبك ، كأنها من سائر شعره بقايا مبنية في خرائب متهدمة . وأكثر شعره ركيك يلتوى فيه المعنى أو يضطرب السبك ، أو يقصر اللفظ عن الأداء ، فإما ظهر الكلام غامضاً لا يفهم ، أو ناقصاً لا يبين ، أو معقداً لا يخلص ، وإما لغواً وهذياناً أو قريباً منهما . وعلى هذه الوجوه أكثر شعره .. والسبب في ذلك تعويله على السرقة والترجمة ، واجتهاده في إخفائهما ، ولا يكون إخفاء السرقة إلا بتحويل المعنى أو النقص منه »^(٢) . ويقول في هذا الكتاب « والشاعر القوي لا بد أن يتسق كلامه على حذو الألفاظ ومقابلة المعاني ، وإذا نزل بعض كلامه لعارض ما لم ينزل إلا طبقة واحدة أو ما دونها . أما العقاد فيتدحرج من

(١) السفود في اللغة الحديدة يشوى بها اللحم ، ويسمى بها العامة (الشيخ) .

(٢) على السفود ١١١ (دار العصور - القاهرة ١٩٣٠) .

مائة درجة عندما يسمر ، أى عندما يسرق فى بيت أو بيتين (١) .

فأنت على ما ترى فى هذا النقد من القسوة تجد فيه محاولة للتعليل ، وقد تجده هذه المحاولة من ينخدع بها ، فيظن أنها من آثار موضوعية النقد ، وقيامه على أساس من طبيعة العمل الأدبى المنقرد . ولكنك ستستطيع أن ترد الأمر فى هذا النقد إلى بواعثه الأصلية ، إذا عرفت رأى الحقيقى للرافعى فى العقاد ، وهو الرأى الذى ظل يكتبه طيلة حياته حتى استدرجه الأستاذ أحمد حسن الزيات صاحب « الرسالة » يوماً إلى إبدائه ، وشرط عليه كتابته ، حتى نشره الزيات فى ذكرى الرافعى الثالثة فى مجلته (٢) . وفيه يروى الزيات أنه سأل صديقه الرافعى ضاحكاً ، إذ كان يروى له الأعاجيب مما يلقي إليه إلقاء فى النوم ، وما يلهمه إلهاماً فى اليقظة ، وكان يعزو ذلك إلى قوة إلهية ترفده وتسنده : هل تعتقد أن من إلهام هذه القوة تلك الفصول المقذعة التى كتبها فى النقد؟ أجاب الرافعى : أما ما كتبته « على السفرد » فأكثره رجس من عمل الشيطان ، وأما ما أدخلته تحت راية القرآن فكله إلهام من روح الله !

ويقول فى شأن العقاد : « أما العقاد فأنى أكرهه وأحترمه ، أكرهه لأنه شديد الاعتداد بنفسه ، قليل الإنصاف لغيره ، ولعله أعلم الناس بمكانى من الأدب ، فيتجاهلنى حتى لا أجرى معه فى عنان . . . وأحترمه لأنه أديب قد استملك أداة الأدب ، وباحث قد استملك عدة البحث ، قصر عمره وجهده على القراءة ، فلا ينفك بين كتاب وقلم . ومن آفة الذين يديمون النظر فى كلام الناس أنهم يفقدون استقلال الفكر وابتكار القريحة ، وليس كذلك العقاد ، فإن رأيه لقوة عقله وسلامة طبعه يظل متميزاً عن رأى الكتاب ، مهيمناً عليه ، يريده أو يفنده . ولكنه لا يسمح أن يذوب فيه أو يتأثر به ! أسلوب العقاد أسلوب الأديب الحكيم ، تبرز

(١) على السفود ١٥ .

(٢) مجلة الرسالة : السنة ٨ العدد ٣٥٨ مايو سنة ١٩٤٠ .

فيه الفكرة الدقيقة في مجتلي من الفن الرفيع ، فيجمع بقوة تفكيره ودقة تعبيره طرفي البلاغة . والعقاد مخلص لفنه ، فلا يخرج للناس ما لا يرضاه ، فهو لذلك أبعد الأدباء عن استغلال شهرته ، واستخدام إمضاءه « ! .

فإذا كان هذا هو رأى الرافعى الصحيح فى العقاد وفى أدب العقاد ، فلم كانت تلك الحملات الطائشة التى أصبحت حديث العامة والخاصة ، والتى أصبحت أقبح صورة تتمثل للنقد الأدبى ؟ ، ليس لذلك من سبب إلا ما ذكره من أن العقاد — فيما يرى — ينفس عليه قرة البیان ، فيتجاهله حتى لا يجرى معه فى عنان ! إذن فهو سبب ذاتى صرف ، هو الذى ألح على الرافعى أن يسود ما سرد من صفحات النقد فى هذا العصر .

ولم يكن العقاد من أولئك الذين يغمضون أعينهم على هذا النقد ، وهو يعرف بواعثه ، ويعرف ما يرمى أصحابه من تحطيم مجده ، وثل عظمته ، فيكيل بالصاع صاعين ، وله من أساليب العنف والشعور بالقوة ما لا يقف فى طريقه حملات الأفراد والجماعات ، وهو رجل لا يملك إلا فنه وقلبه ، انظر إلى كلمة واحدة يكتبها فى تفنيد نقد جمع من الحاسدين بعنوان « مساعى الأبراشى فى عالم الأدب العربى » (١) . وفيها يقول إن نقاده مأجورون ، قد قبضوا ثمن نقدهم له وتشهيرهم به ، وإن حكام البلاد هم الذين أغروهم بمهاجمته والنيل منه « مصطفى أفندى الرافعى ألف كتاباً فى التشهير بالدكتور طه ، وألف كتاباً باسمه « على السفود » أفعمه بالطعن الفاحش فى كاتب هذه السطور . ووقف نفسه من سنوات على السرقة من كتبي والإنكار على " وعلى ما أكتب وأنظم ، ولم يتورع فى سبيل ذلك عن كذب ولا بداء ولا تشويه ولا تحريف . فهل يعلم القراء فى أى شىء كان الجهاد النبيل ؟ سلوه عمن تعلم من أبنائه على نفقة الخاصة الملكية التى يديرها الأبراشى باشا ، وعما طابع من كتبه على نفقة الخاصة الملكية ؟

(١) البلاغ ١٥ أبريل سنة ١٩٣٢ والأبراشى هو محمد زكى الأبراشى باشا ناظر الخاصة الملكية فى العهد السابق ، وكان متسلطاً على نواح من الحياة المصرية باعتباره ممثلاً لسلطة الملك .

و«إسماعيل أفندى منظر» صاحب مجلة العصور لم يدخر من وسعته شيئاً في التشهير بى والاقتراء على، وانتحال المزاعم الخاوية التي يسندها إلى، فهل يدري القارىء ماذا كان جزاؤه على هذه الحماسة الخالصة لوجه الله؟ لم ينقض على آخر مقالة كتبها فى ذى شهر أو نحر ذلك حتى أصاب وظيفة كتابية فى المجمع اللغوى، ينقدونه مرتباً لها مائتين وأربعين جنياً فى العام!

وهناك رجل جاهل اسمه «غلاب» ولا أدري ما قبل ذلك أو بعده من الأسماء والألقاب، فهذا الرجل الجاهل قد استحق مقام التدريس فى الجامعة الأزهرية لأنه كان يطبع فى القاهرة وريقة يسميها « النهضة الفكرية » ويملؤها بالغباء والبذاء على انتقاص طه حسين وعباس العقاد!

والشيخ « زكى مبارك » رجع إلى الجامعة المصرية، بعد فصله منها زهاء خمس سنوات، لأنهم استخدموه فى احتفال يقابلون به احتفال الأمة المصرية بالنشيد القومى الذى نظمته فى مطلع هذا العام، ولأنهم رضوا عما كتب فى غمز طه حسين وغمز العقاد من كلام معيب فى بعض الكتب والمقالات.

وهناك طبيب متشاعر — يقصد الدكتور أحمد زكى أباشادى — سمحوا له بإصدار خمس مجلات فى وقت واحد، وهو موظف بإحدى المصالح الحكومية، فجعل القسم الأدبى من مجلاته كلها وقفاً على التشهير بالعقاد وأدب العقاد وأخلاق العقاد. وإلى الناس مثل من الإسفاف الذى ينحدر إليه الطبيب المؤمن على الأعراض والأرواح، ومثل من أدب الصحفيين الذين تغمرهم الوزارة بالرخص الكثيرة حين تضمن على غير الموظفين برخصة واحدة، لأنها حريصة على الآداب والأعراض.

جاء فى إحدى مجلاته « ومن الناس من يهيم بالإباحية، ويؤثر من بالشيوعية

«فى اللذات ، ومن ذلك قصيدة العقاد «ليلة الأربعاء» يصف فيها ليلة «فى دار» والقصيدة مع هذا منشورة فى الصفحة الثمانين من مجموعته شعري الكبيرة ، وليست سرّاً ولا أثراً خطياً مهجوراً ، فيجوز عليه الاختلاق والافتراء ، وإنما قيلت فى وصف الإسكندرية ! .

وليس هذا التلفيق الدنس بالذى يقع فيه الإنسان وهو جاهل بالحقيقة ، غافل عن معنى القصيدة ، وإنما يتعمده ويتعمد تشويه المعنى ، والتقديم والتأخير فى ترتيب الآيات ، لينتزع أسباب التشهير انتزاعاً من حيث لا مرجح للتشهير ، وهو أول من يعلم أنه كاذب ملفق مخادع لقرائه ، وذلك حضيض من التبذل لا ينحدر إليه إلا المدخلون الموصومون .

وكذلك ابتلى أحمد شوقي الذى لقب بأمر الشعراء بطائفة كبيرة من النقاد عمدت إلى ثل مجده ، ودأبت على نقده والخط من قدر أدبه ، ومنهم العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى وطه حسين ومحمد حسين هيكل وغيرهم . وفى هؤلاء من أصر على مرقفه من العداوة والانتقاص ، وفيهم من تحول عنهما إلى التمجيد والإطراء ، وفيهم من كان من جملة الأولياء ثم صار من ألد الأعداء ، حتى لقد ذهب بعضهم إلى نفي الشاعرية عن شوقي جملة وتفصيلاً كما إبراهيم عبد القادر المازنى الذى يصرح برأيه فى شوقي بقوله « ليس شوقي عندى بالشاعر ولا شبهه ، وإنه لقطعة قديمة متلكئة من زمن غابر لا خير فيه . يغنى عنه كل قديم ، ولا يضيف هو إلى قديم أو حديث ، وما أعرفنى تقرأت له شيئاً إلا أحسست أنى أقلب جثة ملئت صديداً ، وشاع فيها الفناء علواً وسفلاً » ! ثم يخاطب الدكتور هيكل الذى كان قد دعاه إلى المشاركة فى تكريم شوقي والاحتفال به بقوله : « هذه معابثة لا مطاوعة فيها ، تقيمون كل هذه الضججات والضوضاء حول شوقي ، وتحفونه بالزمر والطبل من أرجاء المعمورة كلها ، ثم تعمدون إلى رجل خفيض الصوت مثلى تدعونه إلى أن ينهض وسط هذه الزقات المجلجلة ليفتنى إليكم برأيه الصريح » (١) .

(١) العدد الخاص بتكريم شوقي من (السياسة الأسبوعية) ٣٠ أبريل سنة ١٩٢٧ .

ولم تكف تلك الأهواء عن الاضطراع في الكتب والصحف والمجلات . فقد اتخذ عدد من النقاد من الصحافة منبراً للتشهير بخصوصهم أو مناوئتهم في الحصول على ما يبتغون ، أو منافسيهم في الشهرة . وقد أقام كثير منهم ضججات حول بعض الأعمال الأدبية التي يثرلها بعض من لا يرضون عنهم ، واتخذت تلك الضججات موقف الهجوم ، وقد كتب الدكتور محمد مندور فأكد أنه يحامل الناشئين ، وأنه إذا رأى لدى أحد شباب الكتاب بذرة أمل حرص على التقاطها وإبرازها ، ويتغاضى عن بعض مواطن الضعف حتى لا يقتل الأمل في نفس شابة ، أما الأدباء الذين وقفوا على أرجلهم فإنه لا يحاملهم ! وكان ذلك في معرض تفسيره للهجمات العنيفة التي شنّها على مسرحية « لعبة الحب » التي ألفها الدكتور رشاد رشدي ، وقد قال الدكتور مندور فيها إنه لا يرحم الكبار ، أو من يزعمون أنهم كبار وإنه يترفق بالشباب وحدهم ، وشبه نفسه بالريح لا تعباً بصغار الحشائش ، واكبتها تحطم طوال النخل !!

وقال عن رشاد رشدي إنه أثار ضجة حوله ، وإنه ممن كبروا قبل الألوان على كثران من الرمل ، ولذلك فإن مندوراً يعمل على أن ينسف تلك الرمال ، بدلا من أن يتركه يقف عليها فتنهار !!

وقد دافع رشاد رشدي عن نفسه دفاعاً كان في عنفه أشد ضراوة إذ جعل عنوان دفاعه : « أراد مندور أن يحطم مسرحيتي بعضلات مصارع وعقل طفل » . وكان مما كتب تحت هذا العنوان : كنت أنتظر منه أن يسكت ، ولا داعي لشرح الأسباب ، أو أن يتكلم فلا يقول شيئاً كما هي عادته في بعض الأحيان .. أما أن يمسف المسرحية بأشياء لا وجود لها في نفسه فهذا ما لم أكن أنتظره من ناقد مارس النقد الصحفي سنوات طويلة على مستوى أو آخر ، ومارس تدريس النقد المسرحي لعدة سنوات على مستوى أو آخر أيضاً .. ولكن يظهر أن المسألة ليست مسألة مستويات فحسب .. ففهما كان المستوى الذي يفهم به مندور ما يرى أو يشاهد ، فليس

من المعقول أن يكون أقل من مستوى الرجل العادى ، وهو الذى يفهم المسرحية ، بل ويتحمس لها .

فما الذى دعا مندور إذن أن يظهر بهذا المستوى دون العادى فيما كتبه عن لعبة الحب ؟ هل هى الخلافات الأدبية القائمة بيننا منذ أكثر من عام ؟ أم هى الرغبة الملحة لفرض مضميراته على كل من يكتب ؟ أم هى عدم القدرة على أن يرى العمل الفنى من داخله ؟ أم هى كل هذه الأشياء مجتمعة التى جعلت مندور يقف هذا الموقف غير الموفق فى « لعبة الحب » ؟ لا أعلم . ولكن الحقيقة أن مندور قد خيب أملى فيه ، أو زاد فى خيبة هذا الأمل - فى المعركة الجدلية القائمة بيننا والتى يصورنى فيها كنصير للشكل دون المضمون ، كان الأجدر به مادام قد تخلى عن صفة الناقد ، و آثر أن يقترب من المسرحية كمصارع - أن يحاول تحطيم ما يفترض أنى أقوم مدافعا عنه ، وهو الشكل .. أما أن يسلم بأن الشكل فى المسرحية كامل ، ولكن ليس بها مضمون ، فهذه سذاجة منقطعة النخير كسذاجة الأطفال ، لأن الأصل فى القضية ألا مضمون بدون شكل . أما القول بوجود الشكل دون المضمون فهذا كلام لا معنى له حتى بالنسبة للمبتدئين الصغار السن الذين لم تكتمل مداركهم بعد !

وليس هنا مجال لشرح البسطة بين الشكل والمضمون فى « لعبة الحب » . فالشكل كما اعترف مندور كامل ، ولذلك لا بد أن يكون هناك مضمون . وهذا المضمون الذى أثبت سذاجة مندور أو مغالطته إلا أن تشوّهه للقراء مضمون واضح سهل إدراكه للغاية ، بدليل أن الجمهور يدركه الليلة بعد الليلة ويتفاعل معه ، ويضحك ، ويصمت ، ويصفق ، ويقلق . إلى أن يقول رشاد رشدى : « ماذا نفعل نحن الكتاب ، والسيد مندور الناقد يريد أن يفرض مضمونه على كل ما يكتب ، حتى ولو لم يقرأه ؟ . إننا ناسيدى لسنا مكلفين بأن نوفر أو نحقق لك أحلام اليقظة » . ثم وصفه بأنه لا يفرق بين المعركة الجدلية والمسائل الشخصية ، بدليل أنه منع أخيراً نشر مقال عن

« لعبة الحب » فى مجلة أدبية لها صلة ! وختم رشاد رشدى دفاعه الطويل بقوله لمندوز : « لى رجاء واحد : أن تأخذ المسائل بشيء أكثر من الجد فى المستقبل ، فتحاول النظر إلى العمل الذى تنقده « من داخله » فعلا ، لا من داخلك أنت ، وبذلك لا تسمع فحيحا أو حشرجة ، فإنى لا أرى أن يقول الناس عنك : إن ما تكتبه تحت مستوى النقد (١) .

• • •

ولعلنا لو أردنا أن نستشهد بعشرات الأمثلة بل بمئاتها لن نحتاج إلى كثير من الجهود نبذلها فى استخراجها أو الدلالة عليها أو على بواعث الحقيقة . ولكن المهم أن هذه الذاتية كانت من أهم الأسباب فى اضطراب الحياة النقدية الحديثة ، وقد صور الشاعر مختار الوكيل هذه الذاتية وأثرها فى النقد الأدبى بقوله إنه « ما يزال متأخراً ، فلا قواعد مضبوطة يسير الناقد على هديها ، ولا رغبة فى خدمة الأدب خدمة بريئة من الأغراض . وإنما هنا يسيطر على الناقد المصداقات والعداوات : فالناقد ينظر إلى المنقود ، فإذا كان من شيعته كال له المدح ، وأغدق عليه الإطراء إغداقا ، ونعته بنعوت العبقرية من دون حساب . وإذا كان من عدوه قلب له ظهر المجن ، وحطم أثره الأدبى تحطيا ، واطخ نقده بمسندوق من السباب والشتائم المقذعة محفرظ برمته لكل مناسبة من هذا الطراز .

ولقد قرأنا كتباً فى النقد الأدبى فى هذه اللغة ليست من النقد الأدبى فى قليل ولا كثير ، وإنما هى معارض للسخائم والشتائم والأحقاد التى يجب على الناقد الأدبى الصحيح أن يترفع عنها (٢) . . وقال فى الناقد المعاصر إنه يلومه « على تردده فى قول ما يعتقده الحوالب ، فالنقد الأدبى السامى لا يقصد به إلى إرضاء المنقود ، أو إرضاء جمهرة القارئ . وإنما المقصود منه النهوض بالأدب ، وحث المنتجين من الأدباء على الإجابة ، والعناية بآثارهم التى هم بسبيل نشرها فى الناس .

(١) انظر المصدر السابق ص ١٥١ .

(٢) رواد الشعر الحديث ٨ (مطبعة الطلبة - القاهرة ١٩٣٤) .

والناقد الأدبي السامى قاض عادل لا يأتية الباطل من بين يديه ولا من خلفه ، لا يرهبه وعيد ، ولا تطمعه الوعود ، قد تنزه عن صغائر بنى جلدته ، وارتفع بروحه عن مادية العيش ، وتناسى الأحقاد ، وعمى عن الضغائن والخصومات ، وتجرد من صغائر إنسانيته ، وجاد من فوق الزمان بكلمة الحق التى تهدي سواء السبيل .. وليكن رائد الناقد الإخلاص والإصلاح جهد الطاقة ، حتى يكون عامل بناء وتوطيد ، لا أداة هدم وتخريب .

والآداب لا تزدهر ولا تسمر إلا بالنقد المشجع الباسم المتفائل ، ولا تموت وتذوى إلا بطعنات الخناجر الحادة ، وهبات الغازات السامة .
وأين هذه من النقد السليم المربى الكامل (١) ؟



تلك فى نظرى هى أهم الأسباب التى اعترضت طريق النقد الأدبي وعوقته عن بلوغ ما كان ينتظر له من النهوض والنجاح فى بلوغ أقصى الغايات فى هذه الفترة من حياة الأمة العربية ، وهى فترة جهاد وكفاح فى معركة البناء ، والكشف عن المفاهيم الصحيحة فى مختلف نواحي الحياة ، وسائر جهات النشاط الإنسانى .

ومن الممكن أن يضاف إلى تلك الأسباب أسباب أخرى تتصل بصفات بعض النقاد وأخلاقهم . منها أن كثيرا من الذين يصطنعون صناعة النقد الأدبي فى أيامنا ترى الواحد منهم يباهى بنفسه ، ويدل بمعرفته ، ويغالى فى وصف نفسه بالذوق الفنى ، وبالإحاطة بجهات المعرفة ، فى الوقت الذى يغالى فيه فى انتقاص غيره من النقاد ، ووصفهم بالجهالة وعدم الفهم وفقدان الذوق ، ولا يخص بانتقاصه طبقة من النقاد دون طبقة . وكأن الأرض لا تحمل سواه ، وكأن الله لم يخص بالمعرفة

(١) أنظر المصدر السابق : ص ٦ .

إنساناً غيره . وتلك روح شريرة طغت على عالم النقد المعاصر ، وخلفت ألواناً من الشك في النقاد جماعات وأفراداً ، حتى لم تبق ثقة في واحد منهم دون غيره ، لأن كل ناقد منهم أخذ يحمل بكلمتا يديه معولاً من معاول الهدم ، قبل أن يحاول حمل لبنة من لبنات البناء . ولذلك فقد كثير من النقد المعاصر الثقة في نفوس القراء والأدباء ، حتى زهدوا فيه ، ولم يعودوا يعنون بمتبعه وقراءته ، ومن ثم عجز هذا النقد عن السير في طريقه الصحيح ، وعن توجيه الأدب إلى آفاقه الجميلة ورحابه الواسعة .

وكان أن عم الإحساس بتخلف النقد عن أداء وظيفته على وجهها الصحيح ، فانطلقت الأقلام ثائرة على هذا التخلف ، محملة لأسبابه وعوامله ، وداعية إلى إزالة العقبات التي تعترض طريقه ، وكان أكثر ما كتب في هذا الصدد يدور حول النقاط الأساسية التي أشرنا في هذا الفصل .

وقد أثار الأستاذ لطفى الخولى على صفحات « الأهرام » أزمة النقد الفني عندنا ، وكان موضوعها « نقد النقد » ومدى عبث المحترفين لصناعة النقد بهذا الفن الجميل . وكان أن عقب على كتابته بعض المعقبين ، فكان في كلام بعضهم شيء من الجد في الكلام عن معوقات النقد الأدبي عن بلوغ غايته ، ومنهم الناقد الأدبي فؤاد دواربة الذي جعل لأزمة النقد ثلاثة عوامل رئيسية .

أولها : نقص الثقافة الفنية المتعمقة .

وثانيها : انعدام القيم الأخلاقية الأصيلة .

وثالثها : حمى الادعاء والتعالم التي تنتاب نسبة كبيرة من نقادنا .

وهي عوامل متداخلة متشابكة تكون ما نسميه بأزمة النقد الفني والأدبي عندنا . وفي رأيه أن العامل الثاني هو أخطر هذه العوامل ،

وأشدها أذى . قلو توافرت لدى الناقد — أو من يتصدى للنقد —
القيم الأخلاقية الأصيلة لأحس بمدى حاجته الملحة إلى الاطلاع المستمر
والدراسة المتصلة ، ولما اكتفى بمصطلح أو مصطلحين حفظهما أثناء
الطلب في الخارج ، فيظل يرددتهما في الصحف والإذاعة وقاعات الدرس
وكأنهما أول العلم وآخره ، ولما قبل أن يتعامل ويتعالى على الأعمال الفنية
التي ينقدها ، ولما استطاع أن يراعى مصالحه وعلاقاته في كل ما يكتب
قيل أن يراعى مصلحة الفن والبلد الذي علمه ، وأتاح له هذه المكانة
القيادية في توجيه الجماهير والفنانين .

ونختم فراد دواره تعليقه بقوله : إن النقد في حاجة إلى ثقافة عميقة
وحس مرهف . ولكنه في حاجة قبل ذلك إلى أمانة شديدة ، وضمير يقظ ،
وأخلاق مثالية عادلة . وبدون ذلك لا تفيد الثقافة ولا الإحساس
المرهف^(١) .

أما الدكتور عبد القادر القط فإنه أرجع أزمة النقد الأدبي إلى
الصحافة ومحرريها ، والطريقة التي تعالج بها النقد الفني والأدبي ، فإن
محترفي الكتابة في الصحف من المحررين أو غيرهم يحاولون أن يغلقوا
أبواب الكتابة أمام غيرهم ، وكلمة الدكتور عبد القادر القط
ترسم صورة صادقة للحياة النقدية التي تتمثل في الصحافة ، وأثر
ذلك في تخلف النقد الأدبي ، واختفاء كثير من النقد الصحيح الذي
تعرفه أعلام قادرة أغلقت الصحافة دونها الأبواب ، مع موازنة بين
الناقد المحترف والناقد الخارجي الذي لا يكتب إلا بدافع من رأى
امتلاً به عقله ، فأحس الحاجة إلى التعبير عنه . . . وكان ذلك في كلمته
التي جعل عنوانها « الدوائر المغلقة في الصحافة . . ومشكلة النقد المريض^(٢) »
وقال فيها :

(١) من كلمة في « الأهرام » ص ٧ من العدد ٢٧٧٣١ في ١٣/١١/١٩٦٢ .

(٢) جريدة « الأهرام » ص ٧ من العدد ٢٧٧٣٢ في ١٤/١١/١٩٦٢ .

«إن كل دراسة حول مشكلة النقد الفني في صحفنا ستظل — مهما تبلغ من العمق والإخلاص — دراسة جزئية قاصرة مادامت تعزل هذه المشكلة عن الأوضاع الصحفية عندنا بوجه عام، وتنظر إليها كأنها قضية مستقلة لا يدخل في أركانها إلا النقد ومدى نزاهتهم، والمنقودون ومدى حرصهم على الرأي النزيه الصريح، فليس الانحراف في النقد الفني عيب صحافتنا الوحيد، وليست العيوب الأخرى بأقل خطراً منه على نفوس القراء وعقولهم. ومن تلك العيوب الخطيرة اتجاه كثير من كتاب الأبواب الثابتة في الصحف إلى خلق اهتمامات تافهة عند القراء لم تكن موجودة لديهم من قبل، يغذونها بالإلحاح والتكرار حتى يعتادها القارئ بالتدريج، ويألف ما فيها من تافهة وسطحية، ومن خلط بين الغث والسمين خلطاً يفقد القارئ بمضي الوقت قدرته على التمييز ويبلبل ما لديه من قيم طيبة. ومنها ما يشغل به كتاب اليوميات قراءهم في كثير من الأحيان من حديث عن مرضهم وصحتهم وعلاقاتهم الاجتماعية، وانطباعاتهم التي تغلب عليها عاطفية مسرفة، ومغالاة في الاستحسان أو الذم، مما يجعل كثيراً من عامة القراء في حالة مرهقة عقلية دائمة. ومن تلك العيوب الاهتمام المسرف بأخبار الجريمة، وعدم التفريق بين الخبر الشخصي وما له صفة عامة من الأخبار إلى حد تختلط فيه عند القارئ معايير اللياقة الاجتماعية والخلقية، وينعكس ذلك الاختلاط على سلوكه وأحاديثه.

وتحدث الكاتب بعد ذلك عن «الاكتفاء الذاتي في الصحافة» أي تحديد الكاتبين فيها بموظفيها أو محرريها فقال :

إن كل هذه العيوب — بما فيها انحراف النقد الفني — تنبع في رأي من سبب رئيسي، هو سياسة الاكتفاء الذاتي التي انتهجتها صحافتنا في السنوات الأخيرة.

فقد أصبح لكل صحيفة جهاز كامل من المحررين يكتبون في أبواب دورية ثابتة، وأصبحت صفحات الجريدة مغلقة أمام ذوي الرأي من المختصين إلا من سطور قليلة هنا أو هناك، يكتبها صاحبها وهو يحس أنه يقتحم على

هؤلاء المحررين أبوابهم ، فهو يوجز غاية الإيجاز ، ويتجنب ما يقدر أنهم سيرون ، فيه عمقا فوق مستوى القراء ، أو بحثا لموضوع لا يظفر باهتمامهم . ومن هنا أحس بعض هؤلاء المحررين — ممن تنقصهم الثقافة والإحساس بالمسؤولية — بما لأقلامهم من سلطان يستطيعون أن يستولوا به على عواطف القراء وعقولهم دون منافسة ، فهم موظفون يقبضون رواتبهم كل شهر ما داموا يملئون أعمدتهم الثابتة بانتظام ، وليس من الخير أن تقدم الصحيفة إلى قارئها وجهة نظر واحدة دائمة في هذه المادة . هذا على افتراض ثقافة الكاتب ونزاهته . فما بالك إذا كان قد وصل إلى منصبه عن طريق « الممارسة » أو الصلات الشخصية دون ثقافة حقيقية تفرض عليه شعورا بالمسؤولية يعصمه من أن يغلب هواه ونزواته وعلاقاته الاجتماعية فيما يكتب ؟

ثم يتحدث عن الكاتب الخارجى المتخصص الذى تغلق أبواب الصحافة دونه ، فيقول :

أما الكاتب الخارجى فإنه لا يكتب للصحيفة إلا بدافع من رأى امتلأ به عقله ، فأحس الحاجة إلى التعبير عنه ونقله إلى مواطنيه ، وهو يواجههم برأيه وليس وراءه سحر اسم يطالعهم كل يوم في الصحيفة ، ويدرك مسؤوليته تمام الإدراك ، ويعلم أن سبيل الاقناع الوحيد لديه صحة الرأى وعمق الفكرة والبعد عن الأهواء والنزعات الشخصية . وقد طالما اتهم المثقفون بأنهم لا يتجاوبون تجاوبا كافيا مع القيم الجديدة لمجتمعنا الاشتراكي ، وطالما تحدث الكتاب عن أزمة النقد الأدبي ، وتخلفه عن متابعة إنتاجنا الأدبي وتقويمه ، ولكن أحدا لم يسمع شكوى المثقفين والنقاد الموضوعيين أنفسهم من المجالات الضيقة والأبواب المسدودة في صحفنا التى يسيطر عليها المحررون « النظاميون » الذين يعيشون داخل دائرة مغلقة عليهم . ولنا أن نتساءل متى دعت صحيفة من صحفنا كاتباً ليكتب لها فى موضوع خاص إلا أن يكون هذا الموضوع فى الغالب تحقيقا صحفيا يقرم به محرر ضمن أعماله فى الجريدة . يبتغى من وراءه تأكيد نشاطه وإظهار أصالته ؟

ومتى دعت صحيفة من صحفنا ناقدًا مسرحيًا ليكتب لها عن مسرحية جديدة قبل أن يهب هذا الجيش النظامي من نقادها مغتنا الفرصة ليملاً أعمدته الدورية لأسبوعين أو ثلاثة ؟ نحن لا ننكر أن من بين هؤلاء الكتاب والنقاد من تؤهلهم ثقافتهم وإخلاصهم لحل هذه المسئلة ، ولكن أحدا لا يستطيع أن يزعم أن هؤلاء هم كل من يستطيع حمل هذه المسئولية من النقد والكتاب عندنا . هذا إذا غرضنا النظر عن غير المثقفين والمخلصين من محررى تلك الأبواب فى الصحف . إن ما يحز فى نفس المثقف أو الناقد الجاد أن يرى أعمالنا الأدبية والفنية وقد تناولتها أقلام دفعت بها الناروف إلى مثل هذا المركز الخطير ، ويرى ما فى كتاباتهم من خلط وزيف ، دون أن يستطيع إنكارا لذلك إلا بأضعف الإيمان ، لأنه يعلم أن نقده لتلك الكتابات ليس من السهل أن يجد طريقه إلى القارئ إلا محرفا أو مختصرا أو معلقا عليه تعليقا جارحا ، أو بعد أن يرجأ نشره حتى تفوت فرصته المناسبة .

وبعد ذلك ذكر الكاتب رأيه فى علاج هذه المسئلة ، وهو فتح باب المنافسة الفكرية لينفذ منه كل قادر على النقد ، فقال إن علاج هذه المسئلة فى يد المشرفين على الصحافة . فهم يستطيعون أن يبدءوا فينحروا عن هذه الأبواب من ثبت لديهم أنهم غير مؤهلين لها أو غير مخلصين فيما يكتبون فيها . وينبغى أن تفتح الصحف صدورها للكتاب من غير محرريها ، وأن تستضيف أحد المتخصصين فى كل باب من هذه الأبواب مرة كل أسبوع ، ليعرض كتابا أو ينقد مسرحية أو فيلما أو معرضا من معارض الفنون ، أو يدلى برأيه فى قضية قومية أو اجتماعية أو خلقية . وبذلك يحس المحررون فى الصحيفة بشيء من المنافسة الفكرية على الأقل ، وتتاح للقارئ فرصة المقارنة ، فتتمو لديه بالتدريج ملكة التمييز بين الجيد والردىء ، والمخلص والمزيف ، وتصبح الصحيفة مرآة حقيقية لكل التيارات والمستويات الفكرية والفنية فى مجتمعنا الجديد . وإنه لوضع عجيب أن تشكو الصحف من انحراف النقد فيها ، وكأن هؤلاء

النقاد المنحرفين قد هبطوا عليها من السماء ، وفرضوا أنفسهم عليها فرضاً لا سبيل إلى الخلاص منه ، على حين يجد كل مسئول عن إدارة عمل من الأعمال الطريق إلى معالجة مثل هذا الوضع واضحاً ميسوراً . فكل موظف غير كفء لعمله ينبغي أن يوكل إليه شيء آخر يحسنه ، وكل موظف غير نزيه ينبغي أن يرخذ بحريته .

وكان من كتب في هذا الموضوع - موضوع أزمة النقد - الدكتور محمد غنيمي هلال ، فسمى النقاد المعاصرين « أدعياء النقد » ووصفهم بأنهم « يروجون بضاعة فاسدة » ! ولم يستثن من هذا الوصف أنصار النقد العربي القديم ، ولا دعاة النقد الأوروبي الحديث ، فإن بعضهم - من وجهة نظر السكاتب - يقفرون عند حدود نقدنا العربي القديم « الذي لم يعد يجدى شيئاً ، لتعلقه بالجزئيات ، وقد تجاوزناه كما تجاوز العالم كله نقده القديم إلى نظريات النقد الحديث وعلومه الكثيرة .. وهم بمثابة دعاة الهزيمة في ميدان نقدنا الأدبي » ! ووصف أنصار النقد الحديث بأنهم « ذوو بضاعة مزجاة من النقد الحديث ونظرياته ، فحصيلتهم نتف من نظريات مختلفة يسخرونها لكل مجال ، وهم في الواقع مسخرون لها ، لأنها تتحكم فيهم في جمود » ! في حين أن السكاتب يرى أن علاج الأمر يتطلب مناقشة مفتوحة ، وحدد الذين يشتركون في هذه المناقشة بأنهم « النقاد والكتاب الذين أسهموا في صدق في بناء الوعي النقدي . والذي يعنيه بالوعي هنا هو « الوعي النظري » بالبحوث العميقة النظرية في الأدب ونقده وتاريخ النقد العالمي (١) .

وقد تابعت الكتابات في بحث هذه الأزمة ، وتوضيح جوانبها ، وكل كتابة منها توضح وجهة نظر السكاتب في أسباب أزمة النقد ، الذي أصبح عاجزاً عن مجارة النشاط الأدبي في رأى بعض النقاد ، فقد أهمل كثير من الآثار التي أخرجها الأدباء الشبان ، وقد أهمل كثير أيضاً مما

يكتبه الأدباء المعروفون ، وكان المفروض - كما يقول الأستاذ رجاء النقاش - أن يجد هذا الإنتاج من يهتم به ويدرسه ، ويقول رأياً صريحاً واضحاً فيه . ولكن معظّمه للأسف ليس حظه أعظم من حظ أدب الشبان الذين لم يعرفهم القارىء بعد . ففي عام واحد تقريباً أصدر محمود البدوي ، وهو قصاص كبير معروف ، ثلاث مجموعات هي « ليلة في الطريق » و « زوجة صياد » والطبعة الثانية من « العربية الأخيرة » ورغم أن هذا الكاتب الموهوب يكتب منذ ثلاثين سنة ، وله مكانته الفنية المعروفة ، فإن كتبه لم تحظ باهتمام النقاد ، لم يتحدث عنها أحد ، لم يناقشها أحد ، لم يعرف أحد هل تطور الكاتب بها فنياً أولاً ؟

وهذه المشكلة ليست لغزاً لا يحل ، فهناك أسباب واضحة لهذا التراكم الأدبي الذي لا يقابله بتقدير نقدي دقيق . وأول هذه الأسباب في اعتقاد الكاتب هو انصراف عدد كبير من النقاد القادرين المتخصصين عن ممارسة مسؤوليتهم الأساسية في النقد الأدبي^(١) .

ويبدو أن السبب الذي صرف النقاد المعاصرين عن ممارسة مسؤوليتهم في النقد يرجع إلى الدوائر المغلقة في الصحافة التي أشار إليها الدكتور القط في الكلمة السابقة ؛ فجعلت مزاولة هذه المسؤولية وقفاً على عدد محدود من الموظفين ، وعدد قليل من أشياعهم .

وبعد ؛ فلعلنا قد أتينا هذا الفصل على أهم المعوقات التي اعترضت سبيل النقد المعاصر ، ولعل في هذا التنبيه إليها ما يضع حداً لها ، أو يخفف من حدتها في الأقل ، إذا لم يكن من الممكن القضاء عليها .

الفصل الثاني

اتجاهات النقد المعاصر

إذا صرفنا النظر عن تلك العوامل الذاتية والخصومات الشخصية التي كان تأثيرها واضحاً في حياة النقد الحديث ، وفي توجيه آراء النقاد — وإذا غضضنا الطرف عن العوامل السياسية وعن العلل النفسية التي أشرنا إلى أهم جوانبها في الفصل السابق ، والتي جعلت بعض الآراء تحييد عن جادة الاعتدال ، فأصبحنا لا نرى فيها جوانب الحق والعدل والرغبة في التقويم والبناء ، بقدر ما نرى فيها من الاستجابة للنزوات الجامحة ، وعدم التثبت وإشباع المطامع وإرضاء الأحقاد بالعمل على الهدم والثلث والتجريح — إذا صرفنا النظر عن كل تلك العلل والمعوقات التي اعترضت سبيل النقد الصحيح ، فإننا نستطيع أن نظفر بين الآثار النقدية المعاصرة بكثير من النظرات الجادة التي لا نجد مناصاً من الاعتراف والتسليم بما أحرزته من الإصابة والتوفيق ، إذا صفيته ، وأزيلت عنها الشوائب والأكدار التي خالطتها .

إننا سنجد في هذا النقد كثيراً من الآراء التي تعد بوادٍ طيبة ، وتدل على اتجاه النقد المعاصر نحو غاياته الطبيعية . فقد اتسعت دائرته اتساعاً ملحوظاً ، حتى شملت جهات الأدب كلها ، واستوفت الكلام في جواهره وأشكاله وصوره وأغراضه وفنونه ومعانيه وأخيلته . وبحث النقد في كثير من الأمور التي تتصل بهذه النواحي وغيرها ، كالبحث في مظاهر الابتكار والاحتذاء ، والأصالة والسرقة ، وصدق الأديب في تعبيره عن نفسه وبيئته . . .

وكان لكثير من النقاد جولات موفقة ، ونظرات صادقة ، نستطيع

أن نقول إنها ترفعهم إلى مرتبة أعلام النقاد الذين عرفتهم الإنسانية، ونعتقد أن تاريخ الدراسات الأدبية، أو تاريخ النقد الأدبي، سيحتفظ بأسمائهم بين الفحول النابغين من أرباب صناعة النقد، وسيحتفظ بكثير من دراستهم وآرائهم، لينقلها مع صفوة الآراء والمذاهب التي احتفظ بها وصانها من عبث الأيام إلى الأجيال المقبلة، لترى فيها خصائص أدب، ومعالم تفكير فني، وعلامة حياة.

وبهذا استطاع النقد المعاصر أن ينهض بعبئين ثقلين، ويعمل على تحقيق غايتين خطيرتين، هما البعث وما يتطلب من اطلاع واسع وإدراك عميق، والتجديد وما يتطلب من ثقافة، وتطلع إلى آفاق لم يسبق كشفها والوصول إليها. ثم ما ينشأ عن هذا وذاك من الدور الإيجابي الذي يضطلع به النقد في محاولة النهوض بالأدب وتوجيه الأدباء، حتى يحققوا غايتهم التي ينشدونها من أعمالهم الفنية على نهج واضح قويم، ليرى المجتمع في آثارهم صورة للمثل التي تتطلبها في الفن الأدبي. والنقد هو الذي «يبلغ الناس رسالة الأديب، فيدعوهم إليها ويرغبهم فيها، أو يصرفهم عنها ويزهدهم فيها. وهو الذي يبلغ الأديب صدق رسالته في نفوس الناس، وحسن استعدادهم لها أو شدة ازوارهم عنها، أو فتورهم بالقياس إليها. ولعله أن يبين للأديب أسباب إقبال الناس عليه وإعراضهم عنه. ولعله أن ينصح للأديب بما يزيد إقبال الناس عليه إن كانوا مقبلين، ويخفف إعراضهم عنه إن كانوا معرضين.. وهو يدل الناس على ما يحسن أن يقرءوا، وعلى ما يحسن أن يفهموا مما يقرءون، وهو يبين للأديب مواقع فنه من الناس، وقد يدلّه على الخطأ إن وقع فيه ليتجنبه، وعلى الصواب إن وفق إليه ليتزيد منه، وقد يدلّه على التقصير الفني ليتقيه، وعلى الإجادة الفنية ليدبغها فيما يستأنف من الآثار»^(١). وقد حاول النقد المعاصر أن يحقق هذه الأغراض، ونجح في محاولته إلى حد كبير، فصالح وجمال في كثير من ميادين البحث، واتجه النقد في هذا العصر

اتجاهات كثيرة ، تمثل في مجموعها الميادين التي خاضها هذا النقد وتكونت منها معالمه ، ومن أهمها ما نجم له في الكلمات التالية :

— ١ —

فقد كان من أهم ما عني به النقد المعاصر البحث العميق عن خصائص الأدب العربي وميزاته الجوهرية ، ومدى قدرة ذلك الأدب على الاحتفاظ بتلك الخصائص والمميزات الأصيلة ، وقابليته أو معارضته للتأثر بمحاولات التعديل والتغيير على مر العصور .

ويمكن اعتبار هذا الاتجاه إلى مثل ذلك البحث نقطة البدء التي كانت منها انطلاقة النقد الحديث نحو أهدافه ومثله .

وقد كتب الدكتور طه حسين فصلاً رائعاً عن « الأدب العربي بين أمسه وغده » أشار فيه إلى خصائص الأدب في قديمه وحديثه ، وقرر أنه محتفظ بطائفة من الأصول التقليدية لا يستطيع أن ينزل عنها أو يبرأ منها . فلغته المعربة الفصحى مقوم أساسي من مقوماته ، وأو هي المقوم الأساسي الأول بين مقوماته . وقد انحرف كثير من الناس في العصور القديمة وفي هذا العصر الحديث عن هذه اللغة المعربة الفصحى ، فأنتجوا آثاراً فيها لذة وفيها متعة ولكننا لم نعد لها أدباً ، ولم نرفعها إلى هذه المرتبة التي نضع فيها هذه الآثار الرائعة التي نستمد منها غذاء القلوب والعقول والأرواح . ثم إن الأدب العربي أدب منطوق مسموع قبل أن يكون أدباً مكتوباً مقروءاً ، وهو من أجل هذا حريص على أن يلذ اللسان حين ينطق به ، ويلذ الأذن حين تسمع له ، ثم يلذ بعد ذلك النفوس والأفئدة حين تصغى إليه . وليس أدل على ذلك من أن العرب في جميع عصورهم لم يعنوا بشيء قط عنايتهم بفصاحة اللفظ وجزالته ، ورقة الأسلوب ورصانته . وقد جعلوا الإعراب واصطفاء اللفظ والملاءمة بين الكلمة والكلمة في الجرس الذي ييسر على اللسان نطقه ويزين في الأذن وقعه ، أساساً لكل هذه الخصال . .

وقد استطاعت هذه الأصول أن تغلب الحوادث والخطوب،
وألوان التطور والانقلاب، وتسيطر على شعر المعاصرين في الأقطار
العربية كلها. وقد يحاول الشعراء هنا أو هناك شيئاً من التجديد،
فلا ينجحون نجاحاً صحيحاً إلا إذا استبقوا هذه الأصول التقليدية.
ولم يبعدوا عنها إلا بمقدار... وما زال الأصل في الكتابة كالأصل
في الشعر: تخير اللفظ الفصيح الرصين الجزل للمعنى الصحيح المصيب،
والملاءمة بين اللفظ واللفظ وبين المعنى والمعنى في كل ما يكون هذا
الانسجام الخاص الذي يستقيم له الشعر والنثر في لغتنا العربية الفصحى،
مع الحرص كل الحرص على الإعراب، والإيثار كل الإيثار للألفاظ
الصحيحة التي تقرها معاجم اللغة المعروفة وحدها، إن كان الكاتب محافظاً
غالباً في المحافظة، أو التي جاءت في قصائد الشعراء ورسائل الكتاب.
وإن لم ترد في المعجمات إن كان الأديب سمحاً معتدلاً. وقد يجترأ
الكاتب فيستعير من لغة الشعب أو من لغة العلم الحديث أو بعض اللغات
الأجنبية كلمة أو كلمات إن كان من المجددين الغلاة في التجديد، وقد يبلغ
بهذا الغلو أقصاه، فينحرف بأسلوبه نحو العامية المبتذلة بعض الانحراف
أو نحو مذهب من مذاهب الأوربيين في القول. ولكنه على ذلك كله
متحفظ محتاط لا يخرج بالعربية عن أصولها، وإنما يريد أن يغنيها وينميها
ويعرب ما يضيفه إليها من الألفاظ والأساليب...

فالعناصر التقليدية في أدبنا إذن قوية شديدة القوة، مستقرة ممتدة
في الاستقرار، مستمرة على الزمن. وهي التي ضمنت بقاء الأدب العربي.
هذه القرون الطوال، وهي التي ستضمن بقاءه ما شاء الله أن يبقى...
ولكن هناك عناصر أخرى توازن هذه العناصر التقليدية، هي عناصر
التجديد، وهذه العناصر التجديدية هي التي منعت الأدب العربي من الجمود،
ولاءمت بينه وبين العصور والبيئات، وعصمته من الجذب والعقم
والإعدام، ومكنته من أن يصور الأجيال المختلفة التي اتخذته لها لساناً،
ويتيح لها أن تعبر عن ذات نفسها.

فأدبنا العربي كغيره من الآداب الحية ، بل كغيره من كل الظواهر الاجتماعية مكون من هذين العنصرين اللذين كان «أرجست كونت» يسمي أحدهما ثباتاً واستقراراً ، ويسمى ثانيهما تحويلاً وانتقالاً . والذي يمتاز به أدبنا العربي من الآداب الحية الأخرى هو أن التوازن لم ينقطع بين هذين العنصرين ، ولم ينشأ عن انقطاعه جمود الأدب ومرته بتغلب عنصر الثبات والاستقرار ، أو فناء الأدب وتفرقه بتغلب عنصر التحول والتطور . وليس من شك في أن أحد هذين العنصرين قد تفرق على صاحبه بين حين وحين في القوة ، فكان الأدب في بعض العصور مسرعاً إلى التطور بمعنا فيه ، وكان في بعضها الآخر مؤثراً للثبات حريصاً عليه .

— ٣ —

وقد كان الأدب الحديث هو المادة الأولى لهذا النقد المعاصر ، وقد صال النقاد المعاصرون فيه وجالوا وتناولوا إنتاج الأدباء الذين عاصروهم ، وأشادوا منه بما يستحق الإشادة ، وبينوا مواضع النقص والقصور فيه ، وبحسب ما عن مواطن الابتكار والتجديد ، ومظاهر الاحتذاء والتقليد ، على اختلاف في منازع النقد على حسب اختلاف اتجاهاتهم وثقافتهم ، كما أوضحنا في الفصل السابق . وربطوا هذه الاتجاهات بالمذاهب الأدبية الأجنبية ، وبحسب ما عن العوامل الظاهرة والخفية في تلك الاتجاهات ، كما وازنوا بين الأدباء المعاصرين من الشرق والغرب .

ومن العسير على الكاتب أن يؤثر بعض الدراسات دون بعض ، ويستخلص منها أمثلة تتركز تلك العناية الكبرى بأدب المعاصرين ، فإن هذا وحده جدير بأن يملأ كتاباً بل كتباً ، في الوقت الذي نحس فيه بضرورة التمثيل ، حتى لا يكون كلا منا أشبه بالقضايا التي يعوزها الدليل . ففي طليعة تلك الآثار النقدية التي أثارت اهتمام النقاد والأدباء كتاب «الديوان» الذي كتبه أديبان كبيران من أدباء العصر ونقاده وشعرائه ، بهما العقاد والمازني ؛ وكان نقدهما في هذا الكتاب يمثل المذهب الجديد في

نقد الأدب العربى « ووجهته الإبانة عن المذهب الجديد فى الشعر والنقد .
والكتابة ، وقد سمع الناس كثيراً عن هذا المذهب فى بضع السنوات
الآخيرة ، ورأوا بعض آثاره ، وتهيأت الأذهان الفتية المتهذبة لفهمه ، والتسليم
بالعيوب التى تؤخذ على شعراء الجيل الماضى وكتابه ومن سبقهم من
المقلدين » ووصف المؤلفان مذهبهما بأنه « مذهب إنسانى مصرى عربى :
إنسانى لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة
المشوهة ، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة ، ومظهر
الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة . ومصرى لأن دعائه مصريون تؤثر
فيهم الحياة المصرية . وعربى لأن لغته العربية . فهو بهذه المثابة أتم نهضة
أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت ، إذ لم يكن أدبنا المورث فى أعم
مظاهره إلا عربياً بحتاً يدير بصره إلى عصر الجاهلية (١) .

وبين أيدينا من هذا « الديوان » حلقتان ، نقد العقاد فى الأولى منهما
الشاعر أحمد شوقي نقداً مرافى بعض قصائده ، ونقد فيها المازنى الشاعر عبد الرحمن
شكرى الذى سماه « صنم الآلا عيب » . وفى الحلقة الأخرى نقد المازنى أدب
المنفلوطى ، وعاود الكتابة عن « صنم الآلا عيب » . وعاد العقاد فوضع
شوقياً فى الميزان ، وتناول قصيدته فى رثاء مصطفى كامل ، وعابه بالتفكك
والإحالة والتقليد والولوع بالأعراض دون الجواهر ، ثم تناول رثاءه للأميرة
فاطمة ، وتناول الرافعى فى كلمة عنوانها « ما هذا يا أبا عمرو » ؟ « وقد
نظرا — العقاد والمازنى — فى نقدهما بعين الغرب ومقاييس نقده ، وإن
كان يؤخذ عليهما شيء فشدة النقد وقسوته والمبالغة فيه (٢)

(١) الديوان ٢/١ — الطبعة الثانية (مكتبة السمادة — القاهرة ١٩٢١) .

(٢) أحمد أمين : النقد الأدبى ٤٥٥ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر —

القاهرة ١٩٥٢) .

ومن هذه الأمثلة ما كتب الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتى فى كتابه « شعراء مجددون » الذى درس فيه الشعراء : خليل مطران ، وأحمد نزكى أبو شادى ، وإبراهيم ناجى ، وأبو القاسم الشاذلى ، والتيجانى بشير ، وجيليلة رضا ، ومحمد أبو الوفا .

وكان مما قاله فى تفسير ومضات التجديد عند أبى شادى والطلاقة التعبيرية فى بعض قصائده الغزالية والوطنية والوصفية التى تكشف عن بذرة فنية أصيلة « وقد زكت البذرة فى البيئة الصغيرة ، وارتوت من ثقافته المصرية والإنجليزية المبكرة ، وانقذت من حب عذرى وليد ، وترعرعت فى جو من الحرية ، وتغذت من ممارسته الموسيقى والتصوير فى البكور .

وكان تشوقه للقراءة والتزود من كتب الأدب العربى من العوامل التى دعمت أدبه وفنه ، وتجلت آثارها فى كتبه النثرية « مسرح الأدب » و « أصداء الحياة » .. كانت جوهرأ نفيساً مختبئاً فى صلب صنائه — الفنية فما خلا شعره من حقيقة علمية أو سيكولوجية أو واقعية — ولا قرام لفن يبدون علم وثقافة ، وأشار المؤلف إلى أن حبه العذرى لإحدى قريباته كان أول حوافز شاعريته ، ثم صار ينبوعاً ثراً من ينابيع غزله فى شبابه وكهولته « وشيخوخته . فهو فى اليفرعة يترنم بهذا الحب فى مثل قصيدته « عبادات » :

ما لعينى كلما ألقاك بالفرحة تدمع

وتستعرفى فى الكهرلة شعلة الحب فى قلبه ، فيقول :

ربع قرن مضى وهيات تمضى شعلة الحب عن وثوب وومض

لم أزل ذلك الفتى فى جنونى وفئادى ينبضه أى نبض

ذكريات الهوى وأشباحه النشوى أمانى فى كل صحو وغمض

وهو فى الشيخوخة تنداع بقلبه الشعلة ، فيقول فى قصيدته « قلب

لا يشيب » :

عوذت قلبى يا حبيبى من أن يكرر بالمشيب

ذنبى لديك تلهفى هل ذاك ذنب يا حبيبى
ما حيلتى فى قلبى النلماً ن للسع الحبيب
تجرى السنون ولم تزل طفلاً تنزه عن مشيب

أما ميله إلى التصيير فقد سرى إلى قلبه فى اليفرعة ، وتجلى فى شعره
التصيير الذى لا يجاريه فيه شاعر ، فلم يخل ديوان من دواوينه من بضع
صور لرسامين عالمين أو مصريين عبر أبو شادى عن مشاهدتها ، وحل
معانيها . وكشف عن أسرارها فى دقة وقرة ملاحظة منقطعة النظير . ولقد
كان من حسن حظ الفنان أن يعيش فى ربوع إنجلترا ، وفى حضن ريفها
الجميل عشر سنين ونيفاً ، اكتملت فيها عناصر فنه وازدهرت ، وتوسعت
آفاقه الفكرية . وتنوعت تجاربه ، وعمقت تأملاته وقويت ملاحظته . .
وعاد يبشر بألوهة الجمال والاندماج فى الطبيعة وحرية الفكر ، ومجاهدة
التقاليد الأسنة العفنة ، وعاد ليشدها بمعانيه الجديدة الطريفة
وتجديداته الفنية ، التى لم يعرفها جيل من الأدباء الكبار . ومن هذه
التجديدات وصف الشئ المادى بالمعنوى ، ووسم المادى بسمة من سمات
الإنسان ، كما جاء فى قصيدته « الفنان » التى يخاطب فيها حبيبته فى موسيقية
أسرة ، وطلاقة بيانية ، يقول :

أطلى يا حياة الروح فى عيني تحيىنى
شراى منك أضواء وقوتى أن تناجىنى
أطلى وانظرى شغفى ترى معنى عباداتى
عبادات خصصت بها وفى عيني مرأتى

عاد ينفع البيئة بترجمة الهمسات والخواج النفسية بما لا عهد لها به -
كما نجد ذلك فى مثل قصيدته « أحلام الظالم » التى يترجم فيها عن نفسه
وعواطفه عند الوداع ، والتى يقول فيها :

وقفت كواقفة الدنيا إذا ما أطاح بها السلام إلى الحمام

وماهى غير لحظة مستعز ولكن قلبه دام ودام
ويجرى النور فى لون عجيب على وجناتنا جرى المدام
فنسكر فى صموت اليأس حتى كأن اليأس من سكر الغرام
وأشرب حسرتى الكبرى دواء وإن كان الدواء من الضرام

ولم يقف أبوشادى عند التجديد الفنى ، بل شده البيئة الجامدة بآرائه
المتحررة الجريئة ، شدها بشعره الغزلى الذى قدس فيه جمال المرأة ، بل
عد الجمال من العناصر الألوهية أورموزها . شدها بشعره الصوفى الذى
اعتمد على العلم ، لا على التوهيمات والتخيلات والشطحات ، فتمثل وحدة
الوجود وحدة قائمة على المعرفة . شدها بشعر الميثولوجيا ، أو الأساطير
الذى احتفى به احتفاء شديداً ، لاستقطار الحكمة منه ، وشدها بشعره العلمى
الذى خصص له ديوانا اسمه « الكائن الثانى » ونثر منه نثرات فى دواوينه
الأخرى ، شدها بتفكيره الحر ؛ وقوله الحق ، حتى كادت كلمة الحق لا تدع
له صديقا .

وبينما كان أدباؤنا الكبار يتمسحون بعثبات الملك فؤاد ، ويسبحون
بحمده ، وجه إليه هذا الموظف المتحرر قصيدة فى أحد أعياده ، يدعو فيه
إلى رعاية الشعب ، والنظر إلى برّس الفلاح ، وما جاء فيها قوله :

الشعب أنّ بما يعانى ريفه وكأنه قفر بلا سكان
والعابثون الصائحون تنعموا فكأن هذا الريف ليس يعانى
والزارعون المحسنون تمرغوا فى الترب كالموتى بلا أكفان
واختتمها بقوله :

فاقبل رجائى فهو أنبل غاية من كل مدح لا يثيب رجاء
واسمع لصوت الشعب من فم شاعر يأبى رياء المادحين رياء

وهكذا ظل أبو شادى نصيراً للحقيقة ، بل مجنوناً بحبها ، ظل وفياً لمبادئه الرفيعة لا يتخلى عنها ، فكم خاصم وخاصم أدباء لانحرافهم عن الجادة . ولكنه كان منصفاً عادلاً أميناً فى وزن أدبهم وصنائعهم الفنية ، والنزاهة الفكرية أعلى سمات الفنان^(١) .

واقراً من نقد الدكتور طه حسين لقصيدة شوقى فى توت عنخ آمون التى مطلعها :

قفى يا أخت يرشع خبرينا أحاديث القرون الغابرينا
قوله فى كتابه « حافظ وشوقى » :

ولعل الشاعر يعذرني أيضاً إذا لم يعجبني هذا البيت :

ولدت له (المآمين) الدواهى ولم تلدى له قط (الأمينا)

فلفظ « المآمين » فيه نبوءة ، ولفظ « الدواهى » يبعث الاشتىاز فى النفس ، ولفظ « قط » يخلو من كل جمال شعرى ، والبيت كله غامض برغم هذه الحاشية التى أضافها الشاعر^(٢) ، والبيت كله مخالف للحق ، فليس من الحق فى شىء أن ملوك مصر جميعاً كانوا كالمأمون ، وليس من الحق أنه لم يكن بينهم من أشبه الأمين . على أنى أبحث عن هذا الشبه فلا أجده ، وأكاد أخشى أن يكون الشاعر قد ظلم الأمين ، كما ظلمه القصاص والرواة .

ثم مضى الشاعر فى لفظ سهل ، ومعنى ليس بالغريب ولا بالمبتذل إلى أن قال فأجاد اللفظ والمعنى :

(١) شعراء مجدودن ٦٤ (دار الطباعة المحمدية — القاهرة ١٩٥٩) .

(٢) يشير الدكتور طه إلى الحاشية التى وردت فى شرح هذا البيت ، ونصها : إشارة للخليفين الأمين والمأمون ، وقد اخبر المأمون لأنه كان أفضل بنى العباس حزماً وعزماً وحلماً وعلماً ورأياً ودهاء وهيبة وشجاعة . أى ولدت له أبناء صاروا ملوكا ، وكانت صفاتهم فى الملك كالصفات التى عرفهاها فى المأمون ، وانظر الشوقيات ٢٧٢/١ (مطبعة دار الكتب المصرية — القاهرة ١٩٤٦) .

تعالى الله ، كان السحر فيهم أليسوا للحجارة منطقيها
واستأنف مضيئه ليس بالجيد ولا بالردى إلى أن انتهى إلى الخلود ،
فأحسن وصفه ، وأجاد التعبير عنه . ولا سيما حيث يقول :

وأخذك من فم الدنيا ثناء وتركك في مسامعها طنيننا
وإن كنت أجد لفظ « الطنين » قلقاً في موضعه ، ضعيفاً كل الضعف
غير ملائم لصدر البيت . انظر إلى هذا الصدر تجده فخماً ضخماً واسعاً
رائقاً « وأخذك من فم الدنيا ثناء » . ثم انظر إلى عجز هذا البيت تجده
خاملاً ضئيلاً نحيفاً . وهل تستطيع أن تضع « الطنين » بإزاء هذا الثناء
الذى ينطق به فم الدنيا ؟ وأين يقع الطنين هذا الصوت النحيل من هذا
الثناء ، ثناء الدنيا الذى لا حد له ؟

فناجيهم بعرش كان صنواً لعرشك في شبيبته سنينا
فهو لا يخلو من مسحة شعرية . ولكنى اعتذر إلى الشاعر إذا استثقلت
هذا البيت الذى نظمت فيه أسماء الفراعنة نظم الخرز :
وتاج من فرائده (ابن ستي) ومن خرزاته (خور) و (مينا)
ويتناول الدكتور طه فى هذا الكتاب قصيدة حافظ إبراهيم التى مدح
بها الملك فؤاد فى قصيدته التى أولها :

أقصر الزعفران لأنت قصر خليك أن يديه على النجوم^(١)
فيقول : « إن الشعر الجيد يمتاز قبل كل شىء بأنه مرآة لما فى نفس الشاعر
من عاطفة . مرآة تمثل هذه العاطفة تمثيلاً فطرياً بريئاً من التكلف والمحاولة .
فإذا خللت نفس الشاعر من عاطفة ، أو عجزت هذه العاطفة عن أن تنطق
لسان الشاعر بما يمثلها ، فليس هناك شعر ، وإنما هناك نظم لا غناء فيه .
ولست أدري أخلت نفس حافظ من العاطفة القوية ، أم عجزت هذه

(١) حافظ وشوقى ١٠٠ (مطبعة الاعتماد — القاهرة ١٩٣٣) .

(٢) ديوان حافظ إبراهيم ٩٨/١ (المطبعة الأميرية — القاهرة ١٩٤٨) .

العاطفة عن أن تجرى لسان حافظ بالشعر الجيد ؟ ولكنى أعلم أن ليس
في هذه القصيدة من هذا الشعر شيء !

وأول مما يثربك حين تقرأ هذه القصيدة خلو أبياتها جميعاً من كل
معنى رائع أو تصوير بديع . فإنك تنتقل من البيت إلى البيت ، فلا تجد
إلا ألفاظاً مرصوفة . وكلها منخلومة يتلو بعضها بعضاً . وتدل على معانيها
اللغوية لا أكثر ولا أقل . . فإذا عمد الشاعر إلى التشبيه أو المبالغة .
أو أى حيلة من هذه الحيل اللفظية التى يخلص بها الشعراء من المآزق ،
لم يجد إلا ألفاظاً مألوفة ، ومعانى كثيراً ما ردها الشعراء ، وطرقاً من
التعبير قد سئمها الناس !

فانظر إليه حين أراد أن يقول إن صاحب الجلالة قد رفع شأن الأزهر
الشريف ، كيف لم يستطع أن يقول إلا شيئاً عادياً مبتذلاً ، يردده الناس
جميعاً ، ويسمعه الناس جميعاً ، فلا يجدون فيه غرابة ولا لذة ، فقال :

قضيت به العملاة فكاد يزهى بزائره على ركن الحطيم

فهل تجد فى هذا البيت معنى طريفاً ، أو وصفاً رائعاً ؟ وهل تجد فى
هذه المبالغة شيئاً من الجمال ؟ .

وانظر إلى مبالغة أخرى كيف أساء الشاعر أداءها ، فقال يريد أن
يصف قوة النهضة المصرية ، وأن يستنبط هذه القوة من شدة الخمول
القديم :

أفقنا بعد نوم فوق نوم على نوم كأصحاب الرقيم

فهل تجد جمالا أو شعراً فى كثرة هذا النوم ؟ أليس يذكر هذا
البيت بيتاً مثله قديماً ، وهو قوله :

فما للنوى جز النوى قطع النوى كذاك النوى قطاعة لوصالى

سمع الأصمعى هذا البيت فقال : لو سلط الله على كل هذا النوى شاة
فأكلته (١) ١٩

ومن خير ما يستشهد به فى هذا المعرض ما علل به الدكتور طه إجمادة
حافظ لفن الرثاء وإتقانه والبراعة فيه ، فقال إن نفس حافظ كانت قوية
الحس كأشد ما تكون النفوس الممتازة قوة حس وصفاء طبع واعتدال
مزاج . وكانت إلى ذلك وفيه رضية لا تستبقي من صلاتها بالناس إلا الخير ،
ولا تحتفظ إلا بالمعروف ، ولا ترى للإحسان والبر جزاء يعدل الإشادة به ،
والثناء عليه ، ونصبه للناس مثلاً يحتذى ونموذجاً يتأثر . وكانت إلى هذا
وذاك ترى ديناً عليها ، لا أقول لنفسها ولا أقول للناس ، وإنما أقول
للحق والفن والتاريخ . لا ترى خيراً إلا سجلته ، ولا تحس معروف إلا أذاعته ،
كأنما كان الذين يحسنون إلى أنفسهم أو إلى خاصتهم أو إلى جماعة من الناس
قليلة أو كثيرة يحسنون إلى حافظ نفسه ؛ وكأنما كان حافظ يؤمن بأن من
الحق عليه أن يشكر للمحسن إحسانه ، ويسجل لصاحب المعروف معروفه ،
مهما يكن مصدر هذا الإحسان والمعروف ، ومهما يكن موضوعهما ! فهذا
أحد الأمرين الذين كانت تمتاز بهما نفس حافظ ؛ حس قوى دقيق ، وخلق
رضى كريم . فأما الأمر الآخر فصلة غريبة متينة بين هذه النفس
القوية الكريمة وبين نفوس الشعب وميوله وأهوائه وآماله ومثله
العليا (٢) .

وكذلك هذه الموازنة الفريدة بين شوقى وحافظ ، وتعليل البساطة فى
شعر حافظ والتعقيد فى شعر شوقى ، وفى ذلك يقول الدكتور طه :

« فأما طبيعة حافظ فيسيرة جداً ، لا غموض فيها ولا عسر ولا التواء ،
وهذا اليسر هو الذى يحجبها إلينا ، وهو الذى يجعلها فى الوقت نفسه فقيرة
قليلة الحظ من الخصب والغنى . حافظ تلميذ صريح للبارودى قلده منذ نشأ .

(١) حافظ وشوقى ١١٠ .

(٢) حافظ وشوقى ١٥٢ .

ثم تشجع فقد المتقدمين الذين كان يتأثرهم البارودي نفسه . وكما كان علم البارودي بالأدب محدوداً لا يتجاوز الأدب القديم يحفظه وقلها يفقه عميقه ، فقد كان علم حافظ محدوداً كذلك . وكان حافظ يلم بالفرنسية ولكنه لم يكن يتقنها لا نطقاً ولا فهماً . ستقول : ولكنه ترجم البؤساء ، واشترك في ترجمة كتاب في علم الاقتصاد مع صديقه مطران . وهذا حق فقد ترجم البؤساء ولكن في أي مشقة ومع أي جهد !.. رحم الله حافظاً ، لقد لقي في ترجمة البؤساء عناء عظيماً ، عناء في الفهم ، عناء في استشارة المعاجم ، وعناء في الصيغة العربية نفسها . وكثيراً ما كان حافظ يعجز عن فهم فكتور هوجو فيقيم نفسه مقامه ، ويعرضنا من معنى الكاتب الفرنسي لفظه هو بما فيه من جمال وجزالة وروعة . أما كتاب الاقتصاد فسل صديقه مطران ينبئك بالخبر اليقين . لم يستفد حافظ إذاً لأدبه وشعره من اللغة الفرنسية شيئاً يذكر ، فهو غير مدين لأوروبا بشيء من أدبه . ثم لم يكن حافظ فقيهاً بالأدب العربي ، إذا توسعنا في معنى هذا الأدب ، لم يكن يحسن علوم العرب ولا فلسفتهم . بل لم يكن يعرف من هذه العلوم والفلسفة شيئاً . إنما كانت ثقافته من كتاب الأغاني ودواوين الشعراء ، وكان يفهم الأغاني والدواوين بتقدير ما يستطيع ، فيصيب كثيراً ويخطئ أحياناً . ويكفي أن تقرأ مقدمة ديوانه ، وتراه يزعم أن السفاح قد أفنى أمة بأسرها لبيتين من الشعر قالهما سديف ، لتعلم إلى أي حد بلغت ثقافة حافظ ، فلم يفن السفاح أمة وإنما نكل بالأسرة الأموية تنكيلاً شديداً لم يفنها ولم يبدعها . ولكن حافظاً كان ينظر في أول هذا القرن أن إفناء الأميين إفناء لأمة . غنيت ذاكرة حافظ ، ولكن عقله ظل فقيراً ، رفاعتدت شاعريته على الذاكرة من جهة ، وعلى الحياة ، المحيط به من جهة أخرى . استمدت موضوع شعره من هذه الحياة واستمدت صورة شعره من تلك الذاكرة . وكانت ثقافة حافظ العقلية محدودة فلم ينفذ عقله إلى طبائع الأشياء ، ولم يصل إلى أسرارها فعجز عن إجادة الموضوع ، ولكن ذاكرته كانت قوية جداً ، وكان حظه من الحفظ غريباً ، وكان قد ابتكر لنفسه سليقة

عربية، أو قل سليقة أعرابية، فأتقن الصورة وبرع فيها، وكان أقرب تلاميذ البارودى إلى البارودى (١).

أما طبيعة شوقى، فى نظر الدكتور طه، فشئ آخر: إنها طبيعة معقدة ينبثنا شوقى نفسه بتعقيدها، فيها أثر من العرب وأثر من الترك وأثر من اليونان وأثر من الشركس. التقت كل هذه الآثار وما فيها من طبائع، واصطلخت على تكوين نفس شوقى. فكانت هذه النفس بحكم هذه الطبيعة أو الطبائع أبعد الأشياء عن البساطة وأناها عن السذاجة، وهى بحكم هذا التعقيد والتركيب خصبة كأشد ما يكون الخصب، غنية كأوسع ما يكون الغنى. ثم لم تكد هذه النفس الخصبة الغنية المتوقدة تتحمل بالحياة حتى لقيت من حراشها وتجاربها، ومن كنوزها وغناها ما يزيدا خصبا إلى خصب وثروة إلى ثروة. كان شوقى يحسن التركية، وكان متقنا للفرنسية، قد برع فيها نطقا وفهما. وكان فى أول أمره كثير القراءة حريصا على الفهم، فقرأ كثيرا وفهم كثيرا وتمثلت نفسه ما قرأ وما فهم. وانضم إلى هذه العناصر التى كانت تتركب طبيعته عنصر جديد هو العنصر الفرنسى الذى عمل فى عقله وخياله ومزاجه كله. ونمت العناصر الأخرى بالقراءة وبالحياة. عاصر شوقى العرب فى شعرهم وأدبهم فعظم حظه من العربية. وعاشر الترك فى حياته اليومية، واتصل بهم أشد اتصال، فعظم العنصر التركى فيه، ولسوء حظ الأدب الحديث لم يعاشر شوقى قدماء اليونان كما عاشر قدماء العرب، ولو قد فعل لأهدى إلى مصر شاعرها السكامل (٢).

وكذلك ألف الأستاذ العقاد كتابه الشهير «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجليل الماضى» وقد درس فيه جماعة من أعلام الشعراء فى عصر النهضة، وهم حافظ إبراهيم وحفنى ناصف، وإسماعيل صبرى، ومحمد عبد المطلب، وتوفيق البكرى، وعبد الله فكرى، وعبد الله النديم، وعلى الليثى، ومحمد عثمان جلال، ومحمود سامى

(١) حافظ وشوقى ١٩٦.

(٢) حافظ وشوقى ١٩٩.

البارودى ، وعائشة التيمورية ، وأحمد شوقي . وقال العقاد فى تقديمهم : « إن معرفة البيئة ضرورية فى نقد كل شعر ، فى كل أمة ، فى كل جيل . ولكنها ألزم فى مصر على التخصيص ؛ وألزم من ذلك فى جيلها الماضى على الأخص ، لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيئات مختلفات لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية التى كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعاً . وهى حتى فى هذه الجامعة لم تكن على نسق واحد ولا مرتبة واحدة ، لاختلاف درجة التعليم فى أنحائها وطوائفها ، بل لاختلاف نوع التعليم بين من نشأ على الدروس الدينية ، ومن نشأ على الدروس العصرية ، واختلافه بين هؤلاء جميعاً وبين من أخذوا بنصيب من هذا ومن ذاك .

وكان من أدباء مصر فى الجيل الماضى من درس فى باريس ، ونشأ على نشأة أهل الاستانة ، ومنهم من درس فى الجامع الأزهر ، ونشأ فى قرية من قرى الصعيد ، وكان منهم من شب فى حجر الحضارة ، ومنهم من شب فى قبيلة بادية كالقبائل التى كانت تجاور المدائن فى صدر الإسلام ، وكان منهم من اطلع على أعرق الأساليب العربية ، ومنهم من كانت لغته فى نظامه لغة الأحاديث اليومية لا تزيد عليها إلا قواعد الإعراب . ولن يتيسر لنا أن نفهم الأطوار التى عبر بها الشعر المصرى الحديث بغير فهم هذه البيئات ، ولن يتيسر لنا أن نتابع هذه الأطوار إلى يومنا الحاضر ، ولا أن ندرك معنى الانقلاب الذى طرأ على الأذواق فى أواخر القرن التاسع عشر ثم فى أوائل القرن العشرين بغير استقصاء معنى الأدب والشعر ، كما كان ملحوظاً فى جميع تلك البيئات (١) .

وقد تناول العقاد أولئك الشعراء واحداً واحداً ، فشرح بيئته أدق شرح وأوضح أثرها فى ذوقه وفى شعره .

ومن أمثلة ذلك قوله فى إسماعيل صبرى الذى كان يتمثل فى شعره الذوق القاهرى : « فى هذه البيئة نشأ إسماعيل صبرى الشاعر الناقد البصير

بلطائف الكلام، فنشأ على ذوق قاهرى صادق يعرف الرقة بسليقته وفكره وليس يتكلفها بشفتيه ولسانه . وإن هذا الذوق لخبير بالجيد والردىء من الكلام ، وقادر على التمييز الصحيح بين الذهب والبهرج فى رونق الفصاحة ولكنك خليك أن تفرض له درجة من الحرارة لن يقدر على الحياة فيها وراءها، فإذا استطعت أن تتخيل أناساً من الأحياء لا يعيشون فيها وراء درجة العشرين فأولئك هم أصحاب ذلك الذوق من القاهريين فى ذلك الجيل : كل ما يشعرون به من حسن أو قبيح صحيح قويم ، ولكن على تلك النسبة من الفرق بين الحرارتين : حرارة لا تتجاوز عشرين درجة ، وحرارة قد تتجاوز الثانية والأربعين .

ولما تهياً لإسماعيل صبرى أن يتلقى العلم فى فرنسا ، ويطلع على آدابها وآداب الأوربيين فى لغتها كان من الاتفاق العجيب أنه اطلع على الآداب الفرنسية وهى فى حالة تشبه الذوق القاهرى من بعض الوجوه، لأنها كانت تدين على الأكثر الأغلب بتلك الرفاهية الباكية التى كان يمثلها «لامرتين» وإخوانه الأرقاء الناعمون . وليست هذه الطريقة بالتى تبعث القاهرى من أبناء الجيل الماضى إلى تبديل سمته، واليقظة لهبوط حرارته ، والتحول عن حجرة النوم والفتور .

فإسماعيل صبرى شاعر صادق الشعر ، ناقد بصير بالنقد ، إلا أنه لا يتعدى فى شعره ونقده نطاقاً يرسمه له مزيج من ذوقه القاهرى ، وذوق المدرسة « اللامرتينية » فى أحسن ما كانت عليه من شعر وتمرير .

شعره لطيف لا تعمى فيه ، ولكنه كذلك لا قوة فيه ولا حرارة ، ونقده بصير عارف بالزيف كله، ولكنه غير بصير ولا عارف بالصحة كلها، وأثره فى تهذيب الأذواق ونفى ما كان فاشياً من زيف التشبيه وفساد الخيال أثر واضح لا ريب فيه ، ولكنه بعد هذا أثر محدود بذلك النطاق المرسوم .

وإن شئت فقل إن أدب الرجل كان أدب « الذوق » ، ولم يكن أدب النزعات والخوارج ، وأدب السكون ، ولم يكن أدب الحركة والنهوض ، وأدب الاصطلاح الحسن ، ولم يكن أدب الابتكار المستكشف الجسور .

إذا قال شاعر إن عزيمة البطل الممدوح تصدم الصخر الأشم فتهدده وتمهده ، قال صبرى إن عزيمة بطله « تلامس » الصخر ، فتنبت فيه الأزهار :

وعزيمة ميمرنة لو لامست صخرأ لعاد الصخر روضاً أزهارا

وشبيه بهذا أن يقول صبرى فى الغزل والتشبيب :

يالواء الحسن أحزاب الهوى أيقظوا الفتنة فى ظل اللواء
فرقتهم فى الهوى ثاراتهم فاجمعى الأمر وصونى الأبرياء
إن هذا الحسن كالماء الذى فيه للأنفس رىّ وشفاء
لا تذودى بعضنا عن رده دون بعض واعدلى بين الظلماء

فهنا « ذوق » وكياسة ، وليس هنا عشق وحرارة . وإن تذكرنا هذه الأبيات بعاشق يهوى معشوقاً يقف عليه نفسه ، ويطلب إليه أن يقف نفسه عليه ، وإنما بنديم قاهرى فى سهرة من سهرات الطرب يلتف مع صحبه بغانية أو مغنية يتلطف فى الزلفى إليها والثناء عليها ، ولا يشعر من وراء ذلك بلوعة ولا غيرة من المنافسين ، قناعة منه بالراحة بين الأحزاب ، والعدل بين الظلماء (١) !

ولا نظن النقد العربى قد ظفر بكثير من أمثال هذا الطراز من النقد فى العمق والتحليل ، والتقويم على أساس منطقى سليم ، يقع موقعه من القلب والعقل ؛ ويكون مثالا يحتذى للنقد الصحيح .

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجبل الماضى : ٣٥ .

ودرس مختار الوكيل في كتابه « رواد الشعر الحديث » أربعة من
أعلام المعاصرين هم : خليل مطران ، وعبد الرحمن شكرى ، وأحمد زكى
أبو شادى ، وعباس محمود العقاد . وعلى الرغم من أن كتاب « رواد الشعر
الحديث » كتاب صغير من حيث الحجم ، وأن مؤلفه كتبته فى طليعة حياته
الفنية ، ألمَّ صاحبه فيه بأهم النواحي وأبرز الخصائص والسمات التى تميز كل
شاعر من أولئك الأربعة الأعلام ، ومن أمثلة ذلك قوله عن عبد الرحمن
شكرى إنه « شاعر رمزى غامض الصور فى الكثير من شعر الحالات
النفسية ، وأكبر الظن عندى أن اضطراب نفسه ، وتقلقل خواطره هو
السبب الأول فى غموضه وجنوحه إلى الناحية الرمزية ، ولكنه على كل
حال لا يغرب كثيراً ، ولا يتعب الأذهان ولا يرهقها بحل الأمور المهمة ،
كما يعتمد إلى ذلك بعض شعراء الفرنجة المعاصرين ، وإنما هو يحاول التوارى
بالصورة التى فى ذهنه عن العقول بعض الشيء . ولكنه على كل حال لا يختفى
عنها تماماً . وهو فى قصيدة « كلمات نفس » يصور لك نفسه صوراً غامضة
ممتزجة فى قوله :

فطوراً أكون كبعض اليبا ء لـج به العاصف الشائر
وطوراً أكون كذات القلو ع هم بها الهاج المائر
وطوراً أكون كأرجوحة يـرجـجها طفلها الجامح
وطوراً أكون كغصن الجنى يميل بها الثمر الصالح

فهذه القلقة الفكرية الصريحة من شأنها أن تبعث على الغموض فى
التعبير . وأحسب أن عبد الرحمن شكرى شاعر رمزى بطبعه ، وليس
إلى التعلم والثقافة الرمزية سبيل إلى عقله الميال بطبعه إلى الشعر الرمزى .
وهو فى قصيدته « الصنم المكسور » يعطى صورة رمزية لأحب الضائع
المفقود فى قوله :

عابد يـبـكى على صنمه عاف ورد العيش من سقمه

عابد من حسنه صنما خال كل الفضل في صنمه
حطمة قرلة فـرى كحطيم الجص منهشمه
كنت لي حلما ألوذ به خاب من يبكى على حلمه
إلى أن يقول :

كان قلبي معبدًا لكم ويح قلب ريع من صنمه
وليست هذه كل مظاهر شاعرية شكرى ، ولكنها أثارة منها .
أما شاعريته فتحتضن الحياة جميعها ، لأنه شاعر عبقرى . وهو وإن كان
برز حقاً في شعر الموت والجنون ، وفي الشعر الرمزي إلا أن ذلك لا يعنى
أنه قصر في قصائده العاطفية أو التصويرية أو الطبيعية^(١) .

وتعاون الأستاذان مصطفى السحرى وهلال ناجى على تأليف كتاب
أسمياه « شعراء معاصرون » وقد درسا فيه عدداً كبيراً من الشعراء العرب
المعاصرين ، هم : الشاعر القروى ، وعبد الرحمن شكرى ، وحسن كامل
الصيرفى ، وخالد الجرنوسى ، وعبد العزيز عتيق ، وكال نشأت ، وعلى هاشم
رشيد ، وكامل أمين ، وعبد بدوى ، وكال ناصر ، وسعد دعيبس ، وسيد
أحمد الحردلو ، ومالك عبد العزيز ، والدكتور يوسف عز الدين ، ونعمان
ماهر الكنعانى ، والدكتور داود سلوم ؛ وبلند الحيدرى ، وكاظم جراد ،
وعبد الخالق فريد ، وصفاء الحيدرى ، وعلى جليل الوردى ، وحسن
الجواهري ، وماجد العامل .

ويزخر هذا الكتاب بالدراسات الجيدة ، والتحليلات المستفيضة لكثير
من هؤلاء الشعراء . وتلك الدراسات التحليلية تكشف عن أبرز خصائص
أولئك الشعراء واتجاهاتهم ، والعوامل المختلفة التى أثرت فى تلك الاتجاهات
ومن أمثلة تلك الدراسات ما كتب الأستاذ هلال ناجى عن الشاعر
عبد العزيز عتيق يصف فيه الشعرى فى ديوانه « أحلام النخيل » : ونظرة

(١) رواد الشعر الحديث ٤٦ .

«متعمقه في الديوان تكشف أن عتيقا قد تقلب فيه الشعرى بين الكلاسيكية الجديدة في فجر حياته، وتبدو أطياف العقاد بأسلوبه، ثم مسح شعره بالمسحة الابتداعية عندما اتصل بجماعة أبولو . وإن حافظ على ديباجته المنهجية « الكلاسيكية » . ثم انتهى إلى الواقعية . وقد ضم ديوانه ألوانا مختلفة من الشعر : شعر وجداني وغزلي . وشعر في الطبيعة استوحاه من القرية والمدينة الصغيرة وثغر الإسكندرية . وانتهى به المطاف إلى الشعر الوطني الثوري ، وإن كان لا يزال عليه صبابة غزلية . وصياغة عتيق في أغلب قصائده جزلة ومرسقا هادئة ، وقد تعلو وتتوتر في حالات الانفعال القوي . وإيقاعات قصائده تتراوح بين الجهر والهمس . أما الإيقاعات الجهرية فتبرز في أغلب القصائد . وتبدو الإيقاعات الهامسة في طائفة أخرى (١) .

ومن الآثار الممتازة المتعمقة في تتبع الأدب الحديث ودراسة ظواهره الجديدة وتقويم هذه الظواهر الكتاب الذي ألفته نازك الملائكة عن «قضايا الشعر المعاصر» ويرفع من قيمة هذا الكتاب أن صاحبه شاعرة في طبيعة شواعر العرب في العصر الحديث ، فهي تعرف من أسرار هذا الفن وأسرار جماله عن طريق التجربة ما لا يعرف غيرها من أصحاب النظريات ؛ إلى جانب ثقافتها الأدبية العميقة ، ولذلك كانت آراؤها ودراساتها في هذا الكتاب جديرة بالاهتمام . وقد جعلت كتابها في قسمين ، درست في القسم الأول منهما « الشعر الحر » دراسة واسعة وعميقة ، فتكلمت عن بدايته وظروفه ، والجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر ، والعروض العام له ، ومشاكله الفرعية ، وأثره في الجمهور وفي الفن الشعري ، وعددت أصناف الأخطاء العروضية فيه ، وتكلمت عن « البند » ومكانه من العروض العربي ، وناقشت « قصيدة النثر » على أساس اللغة والنقد الأدبي .

(١) شعراء معاصرون ٦١ (دار العهد الجديد للطباعة — القاهرة ١٩٦٢) .

وفى القسم الثانى درست فن الشعر ، فعالجت هيكل القصيدة ، وأساليب التكرار ودلالته فى الشعر ، والصلة بين الشعر والحياة ، والشعر والموت . وعقدت فى هذا القسم بابا لنقد الشعر ، تكلمت فيه عن مزلق النقد المعاصر ، وعن الناقد العربى والمسئولية اللغوية .

ومزية هذا الكتاب — كما يقول مقدمه الدكتور عبد الهادى محبوبة — لا تنحصر فى توضيح مفهوم «الشعر الحر» الذى اختلف فى تطبيقه كثير من النقاد والكاتبين فضلا عن الشعراء المجددين ، وإنما حاولت الكاتبة أن تضع له قواعداً عروضية كاملة فى فصول مطولة ، ودعت العروضيين والشعراء إلى دراستها ، فإذا صحت أصبحت جديرة بأن تثبت فصلاً فى علم العروض والقوافى الذى لم يتناول بطبيعة الحال هذا الأسلوب المعاصر فى الوزن . وليس ذلك فحسب ، وإنما قدمت لتلك الفصول الطويلة نبذة عن تاريخ الشعر الحر باعتباره حركة جدية فى سنة ١٩٤٩ م ثم درست أسبابه الاجتماعية كما تمثلتها هى ، وكرست جهدها لوضع عروض لهذا الشعر يقيس عليه الناشئون قصائدهم . فلا يقعون فى الأخطاء . والكاتبة تؤكد أن أغلب الشعر الحر اليوم حافل بالغلط العروضى والسقطات . غير أنها تشعر فى يقين أن هذا الغلط لن يستمر ، لأن شباب الجيل القابل سيكون أكثر فهماً وتذوقاً لأسرار اللغة العربية والأوزان الشعرية . كما خصصت المئرفة فصلاً طويلاً للأخطاء العروضية الشائعة ، صنفتها فيه إلى أصناف ، ووضعت لها عناوين مميزة ؛ والكتاب فضلاً عن هذا دعوة إلى تطوير أساليب النقد العربى بحيث يساير الشعر المعاصر ، وبالتالى الحياة المعاصرة نفسها ، وهذه الفكرة ترد على صورة دعوة فامية أحياناً نجدها مبثوثة فى عناوين الكتاب ، ولا سيما المتعلقة بالشعر الحر ، كما ترد فى فصول فى النقد تحاول فيها الكاتبة أن تطور تلك الأسس التى تدعو إليها . والتى تكاد تكون بمجموعها محاولة جديدة فى النقد الأدبى (١) .

(١) راجع مقدمة (قضايا الشعر المعاصر) ١٤ — منشورات دار الآداب : بيروت ١٩٦٢ .

ولا نستطيع فى هذا المجال أن ننسى كتاباً صغيراً فى حجمه . ولكنه كبير فى وزنه ، وجودة الآراء التى بسطها صاحبه فيه ، وأعنى به كتاب الأستاذ وديع فلسطين الذى سماه « قضايا الفكر فى الأدب المعاصر » الذى تناول فيه جملة من المشكلات الأدبية المعاصرة . وأدلى بصريح الرأى فى كل منها ، ومنها قضايا العامية والفصحى ، والشعر المرزون المقفى ، والإبانة والرمز ، والمسرحية فى الأدب ، والالتزام فى الأدب ، وغير ذلك من القضايا الأدبية المعاصرة التى تتصل بالتفكير والتعبير .

وهكذا شغلت قضايا الأدب الحديث ودعواته التجديدية البناء والهدامة على السواء جمهور المفكرين والنقاد المعاصرين الذين رصدوا لتلك الحركات والظواهر . وتصدوا لها بالدرس والتحليل ، والتقويم فى مقالات وكتب كثيرة .

* * *

أما الفنان اللذان لقيا رواجاً فى هذا العصر طغى على رواج فنون الأدب الأخرى ، وأعنى بهما فن القصة وفن المسرحية ، فقد وجدا لهما فى عالم النقد ميداناً رحباً فسيحاً على صفحات الجرائد والمجلات ، وفى الكتب المطبوعة المنشورة ، واستطاع الناقدون أن يتناولوا فى نقدهم طبيعة القصة العربية ، وأن يصلوا هذا الفن بفن القصة عند غيرنا من الأجانب ، وأن يوازنوا بين قاص وقاص ، وأن يدرسوها من ناحية موضوعاتها ، ومن ناحية فنياتها ، ومن ناحية لغتها ، ومن ناحية أهدافها ، ومن ناحية علاقتها بحياة الجماهير .

وبين يدي كثير من الدراسات فى فن القصص ، فى مقدمتها ما تضمنه كتاب الأستاذ محمود تيمور « فن القصص » وكتاب الأستاذ يحيى حقي « خطوات فى النقد » وقد عرض الأول لفن القصة فدرسها دراسة يغلب عليها الطابع النظرى ، فى حين أن كتاب الأستاذ يحيى حقي يتميز بطابعه العملى ، لأنه درس كثيراً من القصص العربية ، فشرحها وحللها ، وأبان عن مواطن الإجادة ومواضع القصور فى كل منها ؛ مع مقدمات عرض فيها لطبيعة القصة العربية ، ووازن فيها بين كتابها العرب ، وبينهم وبين كتابها

فى أوربا ، وهو يرى أن مركز القصة الصغيرة يختلف فى الآداب الغربية عنه فى مصر ، ففى أوربا لا تزال الغلبة للقصة المطولة ، بل قد يبالغ بعض المؤلفين اعتماداً على شهرتهم فى إطالة قصصهم ابتغاء لأجر كبير ، كما فعل ويلز فى قصته الأخيرة « دنيا ولیم کریسولد » ، وهى من ثلاثة أجزاء . وقد أجمع كافة النقاد على أنه كان يمكن للمؤلف أن يختصرها فى جزء واحد ، بدلا من هذه الأجزاء الثلاثة . أما فى مصر فالقصة المطولة لم تولد بعد (١) ، ويخرج من بحثنا بطبيعة الحال القصة المسرحية ، فالقصة القصيرة إذن هى المتغلبة ، ولها أنصار عديدون .

ويرجع الكاتب ذلك إلى أسباب كثيرة أهمها أن الجرائد اليومية تمثل الطريق الوحيد الذى يستطيع أن يظهر فيه الكاتب إذ لم تبدأ مطابع كثيرة بعد فى نشر مجاميع قصصية قصيرة كما هو الحال فى أوربا . ولا شك أن الجرائد تفضل نشر قصة صغيرة كاملة مستوعبة الموضوع عن أن تنشر قصة مطولة لكاتب غير مشهور . ثم قلما يجد المؤلف مشكلة مصرية تستدعى بحثاً مطولاً يستغرق صفحات كثيرة ، ويمكن بحث ما يريده المؤلف فى قصة قصيرة . ونشأ اعتقاد بأن كتابة قصة صغيرة أمر ميسر ، ومن هنا طغت على الجرائد قصص كثيرة ، وهى فى الواقع محاولات غير ناجحة ، إذ لا شك أن من أشق الأمور أن يعانى المؤلف المصرى كتابة قصة صغيرة اللهم إلا إذا كان ذا مرهبة توحى له ما يكتب . فليس وراء الكاتب المصرى ماض يعتمد عليه ، ولا تقاليد تهديه فى طريقه ، وهو فرق ذلك معرض للتأثر بخداع الآداب الغربية التى يدرسها ، فيؤلف قصصاً يسميها « قصصاً مقتبسة » ينحرف فيها منحى أحد الكتاب الإفرنج ، إذ يندر أن يكتب كاتب فى مصر دون أن يتشبع أولاً بمؤلف إفرنجى يعتبره مثلاً أعلى يصبو إلى تقليده . فكم فى مصر من تلاميذ لبول بورجيه وديكنز ،

(١) هذا كلام قديم كتبه المؤلف فى صحيفة كوكب الشرق فى فبراير سنة ١٩٢٧

فى نقد مجموعة قصص مصرية عنوانها « سخرية الـباى » الأسناد محمود طاهر لاشين .

ولا ننسى الشغف بالأدب الروسى من ديستوفسكى وتشيكوف إلى أرتز بايشيف. وأمثلة القصص المقتبسة كثيرة منها « أبى درش » لمحمود تيمور ، و « الانفجار » لمحمود طاهر .

وهذه النزعة خطيرة على القصة المصرية ، لأن المقتبس يسهل لنفسه دون أن يشعر وهو مندفع فى تحبيذ القصة التى يريد أن ينقل عنها إلى أن يكيف المناسبات المصرية على مقياس القصة بدلا من أن يتصرف فى موضوع القصة ليجعلها موافقة للجرى المحلى . ومن هنا نجد فى معظم هذه القصص تكلفا واضطرابا فى مواقف كثيرة (١).

وقد تناول الدكتور شوقي ضيف فى الفصل الرابع من كتابه « شوقى شاعر العصر الحديث » مسرحيات شوقى بالدراسة والتحليل ، وطبق عليها أصول فن المسرحية فى الغرب ، فالمأساة عند شوقى « كما هى فى الغرب تعتمد على فصول ، وتنقسم الفصول إلى مناظر ومشاهد ، يساق فى فاتحتها عادة وصف الأماكن والملابس والأشخاص الذين يمثلون . وتبدأ المأساة بفصل يمهّد للصراع ، وما تزال الأفعال والأقوال تنمو ، حتى تظهر العقدة واضحة ، ثم تحل . وكل ذلك يعتمد على الحركة ، كما يعتمد على ضرب من السببية يربط بين الحوادث المتتابعة ، ويقوم بهذا كله أشخاص يتميز بينهم بطلان ، وهم جميعا يكشفون عن أنفسهم بأفعالهم وأقوالهم وملاحظاتهم وتعليقاتهم ، ونعد منذ المنظر الأول فى المأساة للتعرف على الحادثة الابتدائية التى ينشأ منها الصراع بين الحب والواجب أو بين الخير والشر ، وما تزال الحوادث تنهض حتى تبلغ الأزمة غايتها . وكل ذلك ينعقد فى خيوط من الحوار والحركة ، وهى خيوط تعرض علينا الدوافع والنزعات والعواطف والانفعالات ، وخاصة لبطل المأساة ، بل لكل من يساهمون فيها متكلمين ومتحركين .

(١) يحى حقى : خطوات فى النقد (مكتبة دار الروبة — القاهرة) ص ١٥ .

وخلال المناظر والمشاهد وأثناء المواقف المختلفة نطلع على صفات الأشخاص ، وتتدرج أمامنا حوادث المأساة فى حركة دافعة ، إذ يعرض علينا أشخاص المأساة فى الصراع الذى يقومون به ويتقلبون فيه منذ المشهد الأول ، وما تزال نجرى معهم فى متشابكات نشأت من هذا الصراع . وما تزال هذه المتشابكات تنمر حتى تصل إلى نقطة التحول ، وتتحول سريعاً إلى خاتمة المأساة .

« وهذا كله يعنى أن شوقى أقبل على المأساة وهو يعرف قواعدها . ويظهر أنه أعجب بالمرح الكلاسيكى فى فرنسا أثناء القرن السابع عشر إذ كان الشعراء من أمثال كورنى وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة ، وكانت الدراما لا تزال أرسقراطية ، فهى لا تعنى بالحياة الواقعية ، إنما تعنى بالملوك والنبلاء ، كأنها لا تريد أن تخوض فى الحياة العادية المألوفة ، إنما تريد أن تتسامى وترتفع عن هذه الحياة ، وأيضاً فإنها كانت ترتفع فى لغتها عن اللغة العادية إلى لغة بلاغية ممتازة ... ونراه بعد ذلك يستقل عنها استقلال من اتصل بالمدرسة الرومانتيكية وفهمها ، فهو لا يتقيد بنظرية الوحدات الثلاث ؛ وحدة الزمان ، ووحدة المكان ، ووحدة الموضوع ، وما كان يقال من أن حوادث المسرحية يجب أن تقع كلها فى يوم وليلة ، وفى مكان واحد ، وتدور كلها حول موضوع واحد . وعلى هذه الأسس كانت تؤلف المسرحيات ظناً من الشعراء بأن اليونان اتخذوها قواعداً لا ينحرفون عنها فى صنع مسرحياتهم ، وهو ظن واهم ، لم ينتبه له الفرنسيون طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، حتى جاء الرومانتيكيون ، وفطن الشعراء إلى أن اليونان لم يكونوا يتقيدون بها فانفكروا عن وحدتى الزمان والمكان ، كما انفكروا أحياناً عن وحدة الموضوع .

« وجرى شوقى الرومانتيكيين فى ذلك ، كما جارا هم وجرى من جاء بعدهم بل جرى شكسبير أيضاً فى إدخال عناصر فكاهية فى مآسيه . وهى عناصر

لا نجد لها بتاتاً في المسرحية الكلاسيكية الفرنسية ، إنما جاء بها شكسبير وتابعه فيها أصحاب المدرسة الرومانتيكية ومن خلفهم وسار شوقي على هذه السنة في مآسيه ، فأجرى فيها تياراً فكاهياً . وإن كان غير حاد . بل وإن تقطع أحياناً . فقد عمد إليه في غير مبالغة (١) .

وعلى هذا النحو من تتبع المؤلف لشوقي في تزدده في مسرحياته بين الكلاسيكية والرومانتيكية ، أو استقلاله عن تعاليم هذه المدرسة وتلك ، وعمله على رعاية ما يغذى عواطف الجمهور ، واهتمامه بالشعر الغنائى فى مسرحياته أكثر من اهتمامه برعاية الجانب التمثيلى أحياناً ، يدرس المؤلف مسرحيات شوقي دراسة الناقد الخبير . فيقول مثلاً عن مسرحية « على بك الكبير » إنها « جيدة من حيث تصميمها ؛ ومن حيث تداخل نوعى الصراع اللذين امتدا فيها . فقد استمر امتشابكين ومتصلين اتصالاً منطقياً . واتصلت الحركة أيضاً واطردت ، وواضح أنها مسرحية تاريخية ، وقد اختار لها شوقي الحقبة الخطيرة من حياة على بك الكبير . ولم يوزعها على حوادث مختلفة وأشخاص كثيرين ، بل ركزها فى حدود ضيقة ، فلم يمد أطلالها إلى حقائق العصر كله . بل اكتفى ببعض الحقائق . وكل ذلك يعنى نجاح المسرحية من حيث البناء التمثيلى . وقد قصد شوقي بها إلى إرضاء الشعور الوطنى ، وكانت الفرصة مواتية بشكل أقوى وأحد مما كان عليه الشكل فى مصرع كليوباترا وقبيز ، فبطلة الأولى أغرقت بلادها فى محيط شهواتها ولذاتها ، وغرقت المسرحية الثانية فى الحوادث والشخوص . أما هذه المسرحية فبطلتها من أفذاذ الممالك الذين حاولوا أن يكون لهم مجد بمصر لا يطاوله مجد . وقد استطاع أن يخلصها من أنياب الدولة العثمانية وأظافرها وأن يعد لها حياة كريمة .

« وشوقي لا يستغل فى المسرحية الشعور الوطنى فحسب ، بل يستغل أيضاً الشعور الإسلامى ، وبذلك يخاطب العاطفتين الوطنية والدينية فى

(١) شوقي شاعر العصر الحديث ١٩٢ (دار المعارف — القاهرة ١٩٥٣) .

كثير من مشاهد المسرحية ، وهو يستهلها بقول الماشطة حين سمعت آذان
العصر فى قصر على بك :

ما زالت السنَّةه والبرء فى مصر
يا رب أيدها بالعز والنصر

ولا يستغل هاتين العاطفتين فقط ، بل يستغل أيضاً العاطفة العربية التى
تجمع بين الشعوب الناطقة بالضاد ، ويمزج بين هذه العواطف جميعاً فى كثير
من جوانب المسرحية^(١) . .

أما مسرحية قهيز ، فىرى الدكتور شوقي ضيف أن الشاعر فيها « كان
ممثلاً ، ولم يكن مغنياً ، وقد كثرت بها الحوادث والأشخاص ، فضعف
فيه الشعرى ، ولم نعد نجد صرراً رائعة على نحو ما وجدنا فى مصرع كليوباترة
ولم نعد نجد شعراً وجدانياً يتغنى بالعراطف على نحو ما رأينا هناك . وانتهز
العقاد الفرصة ، فحمل فى رسالته « رواية قهيز فى الميزان » حملة منكرة على
قيمة هذه المسرحية من الوجهة الأدبية ، ووقف خاصة عند اختلاف
الأوزان والقوافى ، ولكن هذا الاختلاف منهج عام لشوقي فى جميع مسرحياته ،
وضعف شعره فى هذه المسرحية لم يجيء كما ظن من هذا الاختلاف ، وإنما
جاء من عدم عنايته به من الناحيتين التصريفية والموسيقية . ولا نقصد
الموسيقى الظاهرة التى تضبط بالأوزان والقوافى ، وإنما نقصد الموسيقى الخفية .
وأيضاً فقد قصر شوقي فى التغنى بالعراطف . وكل ذلك أضعف شعره وفنه
فى قهيز . وقد حاول العقاد أن يوحد القوافى فى جرائب من الحوار بين
الشخص ، ليدل على أن توحيد القوافى خير من تنويعها ، وعرض ذلك
فى سخرية مرة . . . على كل حال هبط شوقي فى هذه المسرحية عن مستواه
الفنى الذى خلق فيه . ولكن هذا الهبوط ينبغى ألا يجعلنا نرى عليه
ولا على فنه ، فكل شاعر ممثل تتفاوت تمثيلياته من حيث الجودة ، وتقديره

فى تمثيلية أو مسرحية لا يصح أن يتخذ مركزاً للهجوم عليه والغرض منه ، بل يقاس بعمله كله ، وموازن شرقى تثقل بآيات الفن الرائعة ، وما تحمله من بدائعه وفرائده (١) .

وقد أفرد الدكتور محمد مندور بحثاً خاصاً عن مسرحيات شوقى ، وهو مجموع محاضراته التى ألقاها على طلبة الدراسات الأدبية فى معهد الدراسات العربية العالية، وقد درس فيه مسرحيات على بك الكبير ، ومصرع كليوباترة ، وقبيز ، ومجنون ليلي ، وعنترة ، وأميرة الأندلس ، والست هدى . وقدم لهذه الدراسة بمقالات عن العرب والأدب التمثيلي ، والتيارين الشرقى والغربى فى مسرح شوقى ، وشوقى والمادة الأولية ، وشوقى والفن المسرحى . وخلاصة رأيه أن شوقى «لم يتقيد بتيار خاص ولا بمذهب معين ، بل جمع بين الشرق والغرب ، وبين مذاهب الأدب المختلفة . والظاهر أنه لم يتعمق فى دراسة فلسفة الأدب ، ولم يكون لنفسه حصيلة نظرية من تلك الفلسفة، وإنما كان يستهدى ذوقه الخاص ، وتفكيره القريب المنال . والواقع أن الفلسفات الأدبية والمذاهب لا ترنجل ولا تصطنع ، وإنما تولدها تيارات فكرية وعاطفية خاصة؛ أو حالات نفسية واجتماعية بعينها . وكان شوقى رائداً فى مجال المسرح الشعرى ، ولم يكن فى الميدان غير حتى تتشعب المذاهب وتتنوع الفلسفات . ولا ينبغى أن نأخذه بالأصول التى سار عليها هذا المذهب أو ذاك فى الأدب الغربى .. وكان الدكتور مندور يرد على من ذهب إلى أن شوقى قد تأثر بالكلاسيكية فى ناحية فنية دقيقة ، وهى إشارة لوصف على المشاهد فى بعض أحداث مسرحياته ، فهو مثلاً لا يحاول أن يعرض على المسرح حرب أنطونيو مع أوكتاف ، أو حرب على بك الكبير مع محمد على أنى الذهب ، فيقول : «ولكننا فى الحق لانستطيع أن نجزم بصحة هذا التأثير ، وذلك

لأن شوقى ربما حمل نفسه هذا المحمل خوفاً من صعوبة إخراج مثل هذه المشاهد الواسعة على المسرح العربى . كما نلاحظ من جهة أخرى أن شوقى لم يحجم عن عرض كثير من المآسى العنيفة على المسرح على نحو ما فعل شكسبير والرومانتيكيون من بعده ، إن لم يكن قد بذهم جميعاً أحياناً ، فكم من الضحايا والانتحارات وكم من المرقى لم يحجم عن عرض مشاهد موتهم على خشبة المسرح أمام النظارة ، فأنطونيو لا ينتحر وحده ، بل يسبقه أوريوس خادمه ، وكليوباترة لا تنتحر وحدها بل تصاحبها وصيفتها . وبوجه عام لا يحجم شوقى عن إراقه الدماء ونثر الأشياء على خشبة المسرح . وبذلك لا يمكن القول بأنه قد قصد إلى تنحية مشاهد هذا العنف عن مآسياه مؤثراً الوصف والرواية على نحو ما فعل الكلاسيكيون (١)

ولعل فى هذا القدر من الاستشهاد ما يكتفى لإبراز العناية بفنى القصة والمسرحية فى عالم النقد الحديث ، فضلاً عن دراسات وكتب مستقلة عنها تدرس أصرلها أو تطورها . أو تدرس وتنقد ما كتب فيها ، وفى مقدمة تلك الدراسات كتاب المسرحية للأستاذ عمر الدسوقى ، وفن القصص للأستاذ محمود تيمور ، وفن القصة للدكتور محمد يوسف نجم ، والأقصوصة فى الأدب العربى الحديث للدكتور عبدالعزيز عبد المجيد ، والفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث للأستاذ محمود حامد شوكت ، والقصص فى الأدب العراقى الحديث للأستاذ عبد القادر حسن الأمين ، والقصة العراقية قديماً وحديثاً للأستاذ جعفر الخليلي ، والقصة فى الأدب العربى الحديث ، والمسرحية فى الأدب العربى الحديث للدكتور محمد يوسف نجم ، والقصة فى سورية للأستاذ شاكر مصطفى ... وذلك عدا الفصول والدراسات التى تضمنتها كتب الأدب .

وقد انجبه كثير من النقاد إلى شرح أصول فن القصة والمسرحية كما عرفت عند الأجانب ، ومحاولة تطبيق هذه الأصول على القصص والمسرحيات

العربية ، واتجه بعضهم إلى البحث عن جانب المتعة والتأثير في نفس القارىء أو المشاهد، من غير محاولة لتحكيم تلك الأصول النظرية أو التقليدية فالأستاذ فريد أبو حديد لا يسمي الأثر الأدبي قصة إلا إذا اجتمعت له شروط أربعة :

الأول : أن تشتمل على حوادث تقصّ وتُحكى

الثاني : أن تشتمل على وصف للأشياء والأحياء .

الثالث : أن تشتمل على أشخاص يصورهم المؤلف تصويراً دقيقاً واضحاً .

الرابع : أن تشتمل على حوار يشيع في القصة بين هؤلاء الأشخاص .

فإذا فقدت القصة شرطاً من هذه الشروط لم تستحق عند الأستاذ فريد

أبو حديد أن تسمى بهذا الاسم ، ويجب أن يلتصق بها اسم آخر ، وأن تلحق بفن آخر من فنون الأدب .

وفي ذلك يقول الدكتور طه . : وما أريد أن أجادل الأستاذ في هذه

الشروط، وما أريد أن أناقشه في القواعد التي يضعها النقاد لهذا الفن أو ذاك من

الفنون الأدبية. وإنما أكتفي بأن أقول إنى من أنصار الحرية في الأدب ، هذه

الحرية التي لا تؤمن بالقواعد الموضوعية والحدود المرسومة والقيود التي

فرضها أرسططاليس ، فتشرع الأدب في العصور الحديثة كما شرع

أرسططاليس الأدب في العصر القديم ، إنما الأثر الأدبي عندي هو هذا

الذي ينتجه الكاتب أو الشاعر كما استطاع أن ينتجه ، لا أعرف له قواعد

ولا حدوداً إلا هذه القواعد والحدود التي يفرضها على الأديب مزاجه الخاص

وفنه الخاص ، وهذه الظروف التي تحيط بمزاجه وفنه ، فتصور أثره الأدبي

في الصورة التي يخرجها فيها للناس ، وقد يخرج شيئاً آخر لا يستوفي هذه الشروط

كلها أو بعضها . وحسبنا منه أن ينتج ما نقرؤه ، فنجد في قراءته هذه اللذة

الفنية العليا التي يتركها الأثر الأدبي الممتع في النفوس . . . أأست ترى

أنك إن صنعت هذا التصنيع إنما تقرأ القصة بعقلك لا بقلبك ولا بذوقك ؛

تقرؤها كما يقرأ كتاب في النحو أو في المنطق أو في الحساب ، وما هكذا

أحب أن أقرأ الأدب ، إنما أقرأ الأدب بقلبي وذوقي وبما أتيح لي من طبع

يحب الجمال ويطمح إلى مثله العليا . والكاتب المجيد عندي هو الذي لا أكاد أصحبه لحظات حتى ينسيني نفسي ، ويشغلني عن التفكير ، ويصرفني عن التعليل والتحليل والتأويل ، ويسيطر على سيطرة تامة تمكنه من أن يقول لي ما يشاء دون أن أجدر من نفسي القوة على أن أعارضه أو أقاومه أو أنكر عليه شيئاً مما يقول^(١).

— ٣ —

ومن خصائص هذا النقد أنه لم يقصر جهوده على الأدب العربي الذي عاصره ، بل نظر وراءه ، وحاول أن يطبق مبادئه على الآداب العربية وفنونها الماثورة عن الجاهليين والإسلاميين والعباسيين ومن بعدهم إلى عصر النهضة ، وصاحبها في أدوار رقيها وازدهارها ، وفي مراحل انحطاطها وتخلفها ، وحاول أن يصحح كثيراً من القيم والمعايير التي لم يجد فيها الدقة التي يتطلبها ، أو الفهم الصحيح للتجارب التي عبر عنها أدب السابقين ، أو الدراسة والعناية الجديرتين بهذا الأدب .

وكان لكثير من النقاد المعاصرين جولات موفقة في هذا الميدان ، رفعوا فيها من شأن أعلام الأدب العربي ، وأشادوا باتجاهاتهم ، وعظموا من مناهجهم ، كما عقدوا صلات وموازنات بينهم وبين الأدباء العالميين في الشرق والغرب ، وكان في هذا الاتجاه بعث وإحياء لتراثنا الأدبي ، وحياة جديدة لأولئك الذين عاشوا في عصورهم ثم غشى عليهم النسيان ، أو الذين ظلمتهم أزمانهم وظلمتهم بعدها الأجيال .

فلقد مرَّ أبو العلاء في عصره — كما يقول الدكتور طه حسين — ولم يفهم الناس منه شيئاً ، فهموا قشره وجهلوا لبّه ، فهموا منه ما كانوا يفهمون من « ابن خالويه » و « أبي علي الفارسي » وغيرهما من الرواة والنحويين

فهموا منه اللغة والأدب والنحو وما يتصل بذلك ، ولم يفهموا شيئاً آخر .
أليس عجيباً أن الذين كانوا يقرءون « اللزوميات » ويروونها إنما كان
يعجبهم منها ما فيها من غريب وإغراب ! ولولا أبيات صريحة لا تحتاج إلى
تأويل لما التفت أحد إلى أن للرجل آراء في الفلسفة أو في الدين ؟ !
أليس غريباً أن كتاباً كرسالة الغفران ينشر أيام أبي العلاء ، فلا يحدث
ثورة في الرأي ولا اضطراباً في العقيدة ، بل ولا حركة في الأدب !
وإنما يتلقاه الناس على أنه أثر من هذه الآثار اللفظية ، فيه غريب وسجع
ورواية وما يشبه ذلك مما كانوا يحبون ويألفون ؟ !

ثم يصف الدكتور طه « رسالة الغفران » ويذكر منزلتها في الأدب
العربي وفي الآداب العالمية فيقول : إنها آية الأدب العربي المنشور ، لا من
حيث أنها آية في البلاغة أو الفصاحة اللفظية ، ولا من حيث أنها مثل ينبغي
أن يحتذيه الكتاب ويتأثره المقلدون . ليس حياء من هذا كله عظيماً ، بل
أنا أكره أن يكتب الناس اليوم كما كتب أبو العلاء في رسالة الغفران ،
وهي مع ذلك كله آية الأدب العربي ، لا أستثنى منه شيئاً ، لا أستثنى منه
شعراً ولا نثراً ، ولا أستثنى منه قديماً ولا حديثاً .. هي آية الأدب العربي ،
كما أن صاحبها آية كتاب العرب ، هي آية التفكير العربي هي آية الخيال العربي ،
هي آية السخرية العربية ، هي آية الحرية العربية ، هي آية العرب في هذا
كله ، لا أغلو في ذلك ولا أسرف ، بل أعترف أنني دون ما أريد .

« شبهها قوم بحديث « دانت » وربما وفقوا في هذا التشبيه . وزعم قوم
أن « دانت » تأثر بها في حديثه ، ولعلمهم قاربوا الصواب في هذا الزعم ..
إنما الذي يعنيني أن أحداً من كتاب العرب وشعرائهم لم يسبق أبا العلاء
إلى هذا الفن من الكتابة والفهم والخيال ، ولم يلحقه فيه ، وإنما انفرد به
أبو العلاء انفراداً في كل هذه الآداب وفي كل هذه الحضارات التي عاشت
هذه القرون المتصلة ، وازدهرت فيها هذا الازدهار الغريب ! .. هذه

الرسالة هي آية السخرية العربية ، وأحسبها آية من آيات السخرية الإنسانية كلها ...

ثم يشير الدكتور طه إلى الشبه القوي بين أبي العلاء والكاتب الفرنسي المعروف « أناتول فرانس » فيقول : أريد أن ألتبس مشبها لأبي العلاء في هذا العصر الحديث ، وأن يكون الشبه بينه وبين أبي العلاء قريبا صادقا ، لا يحتمل الشك ولا الجدل ! أريد ذلك فلا أجدر فيه مشقة ولا عسرا ، وإنما أجده يسيرا لئلا أعيين على فهم أبي العلاء وتشخيصه من الوجهة الأدبية الفنية .. ثم وجده الدكتور طه في الكاتب الفرنسي المعروف « أناتول فرانس » الذي يشبهه شبا لا يحتمل الشك ، هو الذي يفسر شخصية أبي العلاء الأدبية في « رسالة الغفران » لا في « اللزومات » .. الشك والرحمة هما العنصران اللذان يكونان شخصية أبي العلاء في رسالة الغفران ، وهما اللذان يكونان شخصية أناتول فرانس .

« فإذا أردت أن تتمم هاتين الشخصيتين ، فأضف إليهما عنصرين آخرين : أحدهما العلم الواسع بفنون اللغة والأدب ودقائقهما ، واتخاذ هذا العلم وسيلة إلى ما تريد ، وستارا لما تريد ، والثاني الفن الأدبي في تصريف الكلام على وجوهه المختلفة ..

« هذه الخلال الأربع هي التي تذكرن شخصية هذين الرجلين . ولقد أود أن تقرأ لأناتول فرانس « ثورة الملائكة » و « جريمة سلفستر برنار » و « الآلهة عطشى » و « جنة أبيقور » وغيرها من آثاره المختلفة لتصل إلى هذه النتيجة ، وهي أن أناتول فرانس رجل شاك رحيم عالم نابغ في فن الكتابة ، ولتشعر بأنه في شكه ورحمته ، وفي استهزائه وسخريته ، يذهب مذهب أبي العلاء نفسه ، فهو دائما عالم من علماء اللغة والآثار ، ماهر في فن الكتب وتصحيح النسخ الخطية القديمة وما يتصل بذلك ، وهو يحدثك بهذه الفنون كما يحدثك أبو العلاء في النحو والصرف والعروض والقافية والغريب .

ولكنه يحدثك بهذه الأشياء ليحدثك بأشياء أخرى .. هي الاستهزاء بالناس وما تواضعوا عليه ، والسخرية من الناس وما آمنوا به ، والرحمة للناس والعطف عليهم ، وكذلك يفعل أبر العلاء حين يتحدث إليك بما يتحدث به إليك في رسالة الغفران من نحر ولغة وأدب ودين . لا يريد من ذلك شيئاً ، وإنما يريد شيئاً آخر ، وهو أن يذكر حق الناس وغرورهم وانخداعهم وجهلهم ، ثم يضحك منهم ، راثياً لهم ، مشفقاً عليهم من هذا كله (١) .

ويمثل هذا الاتجاه إلى إحياء الأدب القديم وبعثه عن طريق النقد والتقويم كتاب الأستاذ العقاد الرائع عن ابن الرومي الذي بحث فيه عن الطبيعة الفنية في شعره ، وهي أكبر مزاياه ، وقد كان ابن الرومي — كما رأى العقاد — خاملاً أظلم خمول يصاب به الأدباء ، لأنه الخمر الذي يحفظ ذكر الأديب ، ولكنه يخفي أجمل فضائله وأكبر مزاياه ، وهذا هو الحيف الذي أصاب ابن الرومي ، ولا يزال يصيبه عندنا بين جمهرة الأدباء والمتأديبين ، فقد قال ابن خلكان يصفه ويقدره « هو صاحب النظم العجيب والتوليد الغريب ، يغوص على المعاني النادرة ، فيستخرجها من مكانها ، ويبرزها في أحسن صورة ، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه إلى آخره ، ولا يبقى فيه بقية » . ويقول العقاد إن هذا الوصف صادق كله ، ولكنه ليس بكل الوصف الذي ينبغي أن يوصف به ، ويتمم به تعريفه ، فهو تعريف ناقص ، والناقص فيه هو المهم ، وهو الأجر بالتنويه ؛ إذ هو المزية الكبرى في الشاعر ، وهو الطبيعة الفنية التي تجعل الفن جزءاً لا ينفصل من الحياة . وما الغرض على المعاني النادرة ؟ وما النظم العجيب والتوليد الغريب إن لم يكن ذلك كله مصحوباً بالطبيعة الحية والإحساس البالغ

(١) مقدمة رسالة الغفران للدكتور طه حسين : ٧ و ٩ و ١٤ من الجزء الأول بإيجاز

وشرح كامل كيلاني (المطبعة التجارية الكبرى — القاهرة ١٩٢٥) .

والذخيرة النفسية التي تتطلب التعبير والافتنان فيه ؟ .. وابن الرومي شاعر كثير التوليد ، غواص على المعاني ، مستغرق لمعانيه . ولكن لو سألنا : ما الدليل على شاعريته ؟ لكان غيباً له أن نحصر هذا الدليل في التوليد والغوص والاستخراج ؛ فقد نحذف منه توليداته ومعانيه ، ولا نحذف منه عناصر الشاعرية والطبيعة الفنية . فهو الشاعر من فرعه إلى قدمه ، والشاعر في جيده وردئه ، والشاعر فيما يحتفل به ، وفيما يلقيه على عواهنه وليس الشعر عنده لباساً يلبسه للزينة في مواسم الأيام ، ولا لباساً يلبسه الابتذال في عامة الأيام . كلا بل هو إهابه المرصوف بعروق جسمه المنسوج من لحمه ودمه ، فللردى منه مثل ما للجيد من الدلالة على نفسه ، والإبانة عن صحته وسقمه (١) .

ويشيد العقاد في هذه الدراسة الممتازة الجديدة بقدرة ابن الرومي على خلق الأشكال للمعاني المجردة ، أو خلق الرموز لبعض الأشكال المحسوسة ولكنه يرى أن القدرة التي سبق بها ابن الرومي الشعراء في الأمم كافة بغير شك ولا تردد هي قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع في الحس والشعور والخيال ، أو هي قدرته على التصوير المطبوع ، لأن هذا في الحقيقة هو فن التصوير كما يتاح لأنبغ نوابغ المصورين فلست أعرف فيمن قرأت لهم من مشاركة ومغاربة أويونان أقدمين وأوربيين محدثين شاعراً واحداً له من الملكة المطبوعة في التصوير مثل ما كان لابن الرومي في كل شعر قاله مشبهاً أو حاكياً على قصد منه أو على غير قصد ، لأنه مصور بالفطرة المهيأة لهذه الصناعة ، فلا ينظر ولا يلتفت إلا تنبهت فيه الملكة الحاضرة أبداً وأخذت في العمل مرفقة بمجيدة سواء ظهر عليها أو سها عنها ، كما قد يسهو المصور وهو عامل في بعض الأحيان .

«إنما التصوير لون وشكل ومعنى وحركة ، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه ،

لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر ، ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسه . ولكن تمثيل هذه الحركة المستصعبة كان أسهل شيء على ابن الرومي وأطوعه ، وأجراه مع ما يريد من جـد أو هزل ، وحزن أو سرور (١) .

— ٤ —

كذلك درس النقد الأدبي في عصوره المختلفة عند العرب ، وألقى نظرة فاحصة على مقاييسه وعلى اتجاهات الدراسة الأدبية فيها ، ووصل هذه المقاييس بأحدث الفكر والآراء التي تدور حول الأدب في أيامنا ، وأشاد منها بما يستحق الإشادة ، وندد بما قد يجد فيها من أسباب الضعف ، وحاول أن يرجع هذا أو ذاك إلى أسبابه الفنية أو الطبيعية في العصور التي عاش فيها .

وقد كان هذا الاتجاه أهم الاتجاهات البارزة في صدر النهضة النقدية ، إذ أن جمع شمل هذا النقد العربي القديم وتقويمه كان الخطوة الأولى التي خطاها النقاد ، وهي تمثل دور البعث والإحياء .

وكان من أهم الآثار التي مثلت هذا الاتجاه وأقدمها كتاب المرحوم الأستاذ طه أحمد إبراهيم الذي سماه « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » وهو جزء من كتاب كان ينوى به إتمام هذا التاريخ ، فحال الموت دون ذلك . فقام زملاؤه في قسم اللغة العربية بنشر هذه الفصول وفاء له ، وبراً بجهد العلمى ، وإشادة بحق الأمور على الأحياء (٢) . وقد درس المؤلف في هذا الكتاب النقد في العصر الجاهلي ، والنقد عند الأدباء في صدر الإسلام ، وأثر متقدمي النحويين واللغويين في النقد الأدبي ، والخصومة بين القدماء والمحدثين ، ودرس أقدم كتاب في النقد الأدبي عند العرب وهو كتاب « طبقات الشعراء »

(١) المصدر السابق : ٢٩٩ - ٣٠٠ .

(٢) من مقدمة « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » بقلم الأستاذ أحمد الشايب (مطبعة

لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٣٧) .

لابن سلام ، وغيره من الآثار في القرن الثالث ككتاب ابن قتيبة « الشعر والشعراء » . ومن القرن الرابع درس أسس النقد عند قدامة والآمدى والقاضى الجرجاني .

وكذلك ألف الدكتور محمد مندور كتابه « النقد المنهجي عند العرب » وقد اتخذ المؤلف فيه مركزا لبحثه الناقدون الكبارين الآمدى صاحب الموازنة والقاضى الجرجاني صاحب الوساطة ، وتتبع مع ذلك موضوع بحثه منذ ابن سلام ، كما تتبعه إلى أن تحول النقد إلى بلاغة على يدى أبى هلال العسكري ، وانحدر به إلى ابن الأثير صاحب « المثل السائر » ، وقد عرض لبعض المسائل ليتبين معالم الطريق . ويدرك تسلسل علوم اللغة العربية وتاريخ نشأتها كالبلاغة والبديع والمعاني والبيان ، كما عرض جملة من النظريات العامة في الأدب ، فضلا عن عدد كبير من المناقشات الموضوعية في النقد التطبيقى (١) .

وألف الدكتور أحمد أحمد بدوى كتابه « أسس النقد الأدبى عند العرب » وقد عرض فيه لما وصل إليه العرب في النقد الأدبى من نظرات ، وحاول أن يرسم له صورة متكاملة متميزة بالقسمات واضحة المعالم ، ليرى إلى أى مدى وصلت جهودهم إليه ، وقال إنه اضطر إلى استخدام المصطلحات الحديثة في النقد ، مبينا مدى إلمامهم بهذه المصطلحات ، أو مدى معرفتهم بحقيقتها ، وإن لم يعرفوا اسمها ، وذلك لتقريب صورة النقد عند العرب في تلك الأزمان البعيدة ، لتكون أبين وأوضح لأذهان القراء اليوم . وقد عرض في هذا الكتاب نظرات العرب النقدية بصورتها الشاملة ، وهى الصورة التى تتخذ علوم البلاغة من أسس النقد ، ولا تعدها شيئا منفصلا عنه . ولم يعرض قواعد هذه العلوم ، بل عرض آراء العلماء في هذه القواعد ، وما استحسنه النقاد منها وما استهجنوه (٢) .

(١) مقدمة النقد المنهجي عند العرب : ب (مطبعة الفكرة - القاهرة ١٩٤٨) .

(٢) واجم مقدمة (أسس النقد الأدبى عند العرب) ٩ - مكتبة نهضة مصر - القاهرة

وقد تناول المؤلف في هذا الكتاب عددا كبيرا من الموضوعات التي عالجها النقد العربي بعد أن تسكلم في موضوع النقد الأدبي ، فتكلم في نقد الشعر وأغراضه ، وبناء القصيدة ، ومقاييس نقد المعنى والألفاظ ، وتقويم الشعراء ، ثم انتقل إلى النثر ، فدرسه أنواعه ومقاييس نقدها عند العرب .

وكذلك ألف الدكتور طه الحاجري كتابا في تاريخ النقد عند العرب ، وألفت الدكتورة عائشة عبد الرحمن كتابا بعنوان « قيم جديدة » حررت فيه بعض القضايا الأدبية التي تتصل بالعصور المتقدمة ، وألف الدكتور شوقي ضيف كتابا في « النقد » . وكل هذه الآثار تبرز الفكرة العربية في الفن الأدبي .

وقد ألفت بعض الكتب التي تتناول مراحل أو شخصيات نقدية ، ومنها كتابي « دراسات في نقد الأدب العربي » درست فيه حياة النقد وآثار النقد ومناهجهم من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث (١) . وكذلك كتابي الذي سمّيته « أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية » وقد درست فيه البلاغة والنقد قبل أبي هلال ، ومنابع بلاغته ونقده ، وشرحت منهجه ونظريته في اللفظ والمعنى ، ورأيه في الأخذ وضروبه ، وجهوده في البلاغة ومقاييسه في النقد الأدبي .

ومنها كتابي « قدامة بن جعفر والنقد الأدبي » الذي درست فيه حياة قدامة وآثاره ، وشرحت منهجه الجديد في نقد الشعر ، وبينت تأثيراته العربية واليونانية ، ووازنت فكرته النقدية بأفكار سابقيه ومعاصريه ، ووصلت موازينه في نقد الشعر العربي بموازين النقد الحديثة .

ومن الآثار التي تعرضت لشخصيات النقاد العرب كتاب « ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد » للدكتور محمد زغلول سلام ، وكتاب « ضياء الدين بن الأثير ومقاييسه النقدية » للدكتور عبد الرحمن شعيب ،

وكتابان عن « عبد القاهر الجرجاني » أحدهما للدكتور مصطفى ناصف والآخر للدكتور أحمد أحمد بدوى .

ومن تلك الجهود التى بذلت فى استخراج أصول النقد ومبادئه عند العرب ما ظهر فى كتاب « نقد الشعر فى الأدب العربى » الذى ألفه الأستاذ نسيب عازار ، وحاول فيه أن يدرس نقد الشعر فى الأدب العربى القديم ، قال : وهذه ناحية من نواحي البحث فى أدبنا العربى تكاد تكون غير مطروقة (١) . إذا استثنينا ما جاء خلال المؤلفات الحديثة فى تاريخ الأدب ونقد الشعراء من الأقرال الجملة التى اقتضاها استيفاء البحث ، أو أدى إليها مساق الكلام ، وقد تناولنا فيه نشوء النقد وتطوره ، ثم عرضنا صورة عامة لأشتات آراء النقاد ومذاهبهم فى تحديد مزايا الشعر وقياس جوده ورتبته ، ولم نرم إلى مناقشة هذه الآراء والمذاهب ، وإنما توخينا أن نجتمع أظهر ما يعبر عنها ، ويسعفنا على تفهم أذواق أصحابها وأساليبهم فى نقد الشعر والشعراء (٢) .

وقد كتب المؤلف توطئه لبحثه تكلم فيها عن الفن والشعر ، وغاية الشعر ، والقالب والمادة فى الشعر ، وطبقات الشعراء ، ومهمة الناقد . ثم درس نشوء نقد الشعر وتطوره فى الأدب العربى ، وجعله ثلاثة أطوار : طور الرواة ، وطور علماء اللغة ، وطور التأليف . وانتقل إلى مقاييس نقد الشعر ، فتكلم عن جمال الألفاظ وجمال المعانى ، وعن سلوك المناهج التقليدية ، والإصابة فى التشبيه ، ووحى الطبع ، والعاطفة الصادقة ، وغاية الشعر .

ومن الاتجاهات الجديدة فى النقد المعاصر محاولة البحث عن العوامل

(١) طبع هذا الكتاب سنة ١٩٣٩ من منشورات دارالمكتشف فى بيروت ، وكانت الآثار التى تناول هذا الجانب قليلة نسبيا ، ولكنها نشطت بعد ذلك نشاطا ملحوظا .

(٢) نقد الشعر فى الأدب العربى (لنسيب عازار) ص ٧ .

الأجنبية والتيارات الغربية التي كان لها شيء من التأثير في اتجاهات الأدب والأدباء، أو بعبارة أخرى دراسة المؤثرات الخارجة عن نطاق البيئة في بعض الأدباء، أو في ظهور أو ازدهار بعض الفنون الأدبية؛ ودراسة الأدب العربي دراسة مقارنة تصله بالآداب التي أثرت فيه أو تأثرت به.

ومن أهم الكتب التي تذكر في هذا الصدد كتاب المرحوم الدكتور إبراهيم سلامة الذي سماه «تيارات أدبية بين الشرق والغرب: خطة ودراسة في الأدب المقارن» وفيه محاولات كثيرة لتفسير كثير من الظواهر الأدبية والنقدية عند العرب على أساس من الدراسات النفسية، وقياسها بمقياس عالمي موحد؛ ويشير في أكثر المناسبات إلى المؤثرات النفسية والخارجية في كل ظاهرة من تلك الظواهر؛ ويشرح في إفاضة القوانين النظرية للتأثير الخارجي، ويلتمس لها أمثلة للتطبيق من الأعمال الأدبية العربية. ومن أمثلة ذلك كلام المؤلف في «قانون تلاقى المدينتين» وشرحه لوجوه هذا التلاقى بين المدينتين الفارسية والعربية، وأثر هذا التلاقى في نواح من الأدب العربي، في مثل قوله: تلاقى المدينتان الفارسية والعربية، فقاومت المدنية الفارسية أول الأمر، وأشد ما كان وقوفها أمام الأمويين الذين كونوا دولة عربية محضة أساسها العصبية العربية، والتعصب للعرب، واعتبار الموالى طابقة خارجة عن الدائرة العربية.. ولم ينس الفرس ما أصابهم في معركة القادسية.. فدخلوا الإسلام مخلصين لحاضرهم، ومخلصين لماضيهم وتجمعوا حول أبي مسلم الخراساني، لينتقموا من الأمويين، ولأنهم يرون أن الخلافة من الملك، وأن أولاد علي أحق به من أولاد معاوية.. عرف العباسيون للفرس هذه اليد، وعرفوا ما هم عليه من الثقافة العربية، وأكبوا على دراستها والتعمق فيها علماً وأدباً، ولكنهم لم يكونوا لينسوا ثقافتهم الأولى وأصولهم القديمة يتعالون بأسمها، ويفتخرون على العرب بها. فهذا بشار بن برد الشاعر الفارسي الأصل، العربي اللسان والمربي، كان شعوبياً يتعصب للفرس، وينكر الولاء، ويغري الموالى بالخروج على سادتهم أنفة

وتكبرا ، بل اعتزازا بأصل كريم . وكان يسره على رغم صلته بالعرب
ومما جدتهم في خاصة ثقافتهم أن يفتخر بفارسيته ، وأن يفتخر
بملوك آبائه :

ورب ذى تاج كريم الجد كآل كسرى ، أو كآل برد
ولقد أجاب الخليفة المهدي لما سأله يوماً : « فيمن تعتد ؟ ، فقال له
« أما اللسان والزي فعربيان ، وأما الأصل فعجمي » ! ثم أنشد :

ألا أيها السائل جاهداً ليعرفني ، أنا أنف الكرم
نمت في الكرام بنى عامر فروعى ، وأصلى قریش العجم

ولم يفت بشاراً أن يغمز الخليفة بهذه الجملة « وأصلى قریش العجم »
ليقول له : لست فارسياً فحسب ، بل من السنخ الكريم في فارس ، كما أنك
لست عربياً فحسب ، ولكن من الأرومة الكريمة في قریش . وأحياناً يذكر
عقائده الفارسية على رغم إسلامه .

وكذلك ينتقل المؤلف إلى أبي نواس إلى أن يقول : فالشاعر العربي
لا يعرف الحياة كما يعرفها هذا الفارسي الأصل ، لأن العربي يسأل عن
الأطلال والرسوم ، أما أبو نواس فيسأل عن الندمان والشرب والساقين .
والشاعر العربي يبكي الماضين من قبائله ، وقبائله من الأعراب . والشاعر
العربي يسأل عن الموت والأموات ، أما أبو نواس فيسأل عن الحياة والأحياء ..
إلى أن يقول : « تلك النزعات الجديدة في الأدب التي رأيناها في شاعرين من
أكبر الشعراء الذين تأدبوا بالثقافة العربية ، وحفظوا في أنفسهم نوازع
ميولهم نحو الفارسية تؤكد ما سبق أن قررناه من التقاء الثقافتين : وجوم
أول الأمر يظهر على الثقافة القديمة الضعيفة ، وتردد بين ماض
عزيز وحاضر غالب ، يحتفظون بهذا الماضي ، وفي الاحتفاظ به إنكار
للواقع ؟ أم يسايرون الحضارة الطارئة ، وفي مسيرتها جملة إنكار للذات ؟ !

لم يبق إلا أن يترك المجال مفتوحاً لهذا القانون الاجتماعى يجرى إلى غايته :
يتقرب القوى من الضعيف (١).

ويشير المؤلف إلى الناحية النفسية وخصوصيتها التى تقف أمام الأدب المقارن من ناحية العاطفة وناحية التصوير ، فالعاطفة بعد أن درسها علماء النفس دراسة شعورية وغير شعورية ازدادت تعقداً ، واتضح أن الناس تختلف فيها وفى دوافعها اختلافاً كبيراً يمنع من اتصالها ، ويمنع تنقلها من فرد إلى فرد، بله تنقلها من أمة إلى أمة. وعلى الرغم من ذلك فالعلماء مجمعون على أن العنصر الاجتماعى فيها يساعد على تشعبها وتنقلها من أديب إلى أديب ، ومن أمة إلى أمة. أما التصريح وما يتطلبه من المجاز والتشبيهات والاستعارات فقد أثبت المؤلف أن صعوبته ليست من التأتى بالدرجة التى يتصورها بعض الذين كتبوا فى الأدب المقارن . فمن السهل أن يجتمع الناس مع اختلاف بيئاتهم على تشبيهات واحدة توحد بين الآداب ، ومن السهل إذا اختلفت البيئات التى تملئ العبارات أحياناً أن يحتال للعبارة بما يقرب بيئتها المنقولة منها إلى البيئة الناقلة لها . ويشير إلى رأى ناقد عربى كبير فى قوله : وقد أمدنا أديب جليل من أدباء الملة هو عبد القاهر الجرجاني ببحت ممتع لم نتحرج عليها أن نسميه « نظرية عبد القاهر فى الترجمة » فقد علينا كيف نحتال للاستعارة المنقولة حتى تصح ، فالصخرة والصفاء لا يمكن أن نقول عنها « خرقت الصخرة ، أو خرقت الصفاء » ولكن الشاعر العربى احتال لها ، وأوردها إيراداً جميلاً لما قال :

وفى يدك السيف الذى امتنعت به صفاء الهدى من أن ترق فتخرقا

فخرقت الصخرة لما رققها الشاعر بهذه العبارة الرقيقة . فلنا إذن أن نقول « تجمدت العداوة بينى وبينه ثم أخذت تنهاع » إذا قال الانجليزى « انكسر الثلج بينى وبينه » Breaking the ice ولغتنا العربية تساعد على

(١) تيارات أدبية فى الشرق والغرب ١٧١ (مطبعة مخيمر - القاهرة ١٩٥٢) .

ذلك ، ففيها « يدس الثرى بينى وبينه » وهى من الجمل التى تملئها الطبيعة» (١) .
وعلى هذا النحو من الدراسة الممتعة والآفاق الخصبة الواسعة فى بحث
العوامل الظاهرة والخفية فى الأدب واتجاهاته المقاربة والمباعدة مع العناية
بالأدب العربى واتخاذ مادة للدراسة والتطبيق ، يمضى هذا التأليف
الفريد إلى غايته .

وكذلك ألف الدكتور محمد غنيمى هلال كتابه « ليلي والمجنون فى
الأدبين العربى والفارسى » وموضوعه دراسة هذه الحياة الأدبية العاطفية
وما كان لها من تأثير فى الأدب الفارسى . وقد تركز هذا التأثير العاطفى العربى
— كما يرى المؤلف — حول مجنون ليلي الذى كان رمزاً للعذريين فى الأدب
الفارسى ، ثم فى تلك الآداب الإسلامية ، كما كان فى جانبه الأسطورى نمرود
للحب الصوفى فى تلك الآداب جميعاً (٢) .

وكذلك ألف كتابه « الأدب المقارن » درس فيه نشأة هذه الدراسة
فى الغرب وفى بلادنا ، ثم تسكلم فى بحوث الأدب المقارن ومناهجها ، فعالج
عالمية الأدب وعواملها ، والأجناس الأدبية الشعرية والنثرية ، والمواقف
الأدبية ، والنماذج البشرية ، وتأثير أدب من الآداب فى الآداب الأخرى ،
وأنواع المصادر ، والمذاهب الأدبية التى عرض منها فى إيجاز المذهب
الكلاسيكى ، والرومانتيكى ، والبرناسى ، والواقعى ، والرمزى (٣) .

وللأستاذ نجيب العقيدى كتاب سماه « من الأدب المقارن » وقد درس
فيه العوامل المشتركة والمؤثرات النفسية فى الأدب ، فدرس عناصر الأدب
المنظوم : الشعور ، والجمال ، والمثال ، والخيال ، والإلهام ، والكلام ،
باعتبارها أسساً لجمال الفن الشعرى ، وعوامل للتأثر به . ثم درس فى الفصل

(١) المصدر السابق ٣٥٤ .

(٢) انظر (الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية : ليلي والمجنون فى الأدبين العربى

والفارسى) ص ٢٦

(٣) انظر (الأدب المقارن) : مكتبة الأنجلو المصرية — القاهرة ١٩٦٢ .

الثانى فنون الغزل والوصف والمدح من فنون الشعر العربى ، وقد جعل المؤلف تلك العناصر الأولى التى يتألف منها الشعر طريقة يطبقها على هذه الأغراض المعينة من الشعر العربى ، فى غير قصد إلى إكراهه على مقاييس الفرنجة وعنتها.. ثم يقول إننا «قد نخرج من المقارنة فإذا بأغراضنا لم يتناولها شعراؤنا كما يتناول شعراء الفرنجة أغراضهم ، ولا على نمطهم ، وما فى ذلك تعبير أوضحة ، ولكن إذا اقتنعنا بأن ما فاتنا هو من صميم الآداب العالمية ، وأننا خلقون بأن يكون لنا أدب عالمى ، فلا ضير علينا من بعد إذا استكملناه بها وعلى نمطها» ..

— ٦ —

وحين اتسعت منافذ الثقافة ، وازداد اتصالنا بمختلف الحضارات ومصادر الثقافات عن طريق الرحلات وتبادل المطبوعات وترجمة آثار التفكير العلمى والفنى إلى اللغة العربية اتجه التفكير النقدى إلى الموازنة بين الآداب العربية والآداب الأجنبية ، وبين أسس النقد وأصوله عند العرب وأصوله عند غيرهم . وقد برز هذا الاتجاه فى أكثر ما كتب عن الأدباء المعاصرين ، ولا سيما أولئك الذين عنوا بفنى القصة والمسرحية سواء أكانت تلك الكتابات تعقيباً على بعض الآثار فى مقالات صحفية أو مجلات أدبية أو فى كتب ودراسات مستفيضة . وقد وجد أولئك النقاد فى هذا الميدان خصباً وسعة ، فكان من هذه المقارنات ما هو صحيح إذ وجدوا معالم شبه حقيقية ، ومنها ما بدأ فيه التعسف ومحاولة وصل أفكار بأفكار لا علاقة لها بها .

فلم يقف النقد الأدبى المعاصر عند حدود الأدب العربى طريفه وتليده ، وعند حدود الإفادة من الجهود المتواصلة التى بذلها النقاد العرب فى مختلف العصور ومحاولة تقديرها ، بل إنه أخذ ينشد لنفسه رحاباً أوسع ومجالات

أعم وأشمل ، فنظر في الآداب الأجنبية قديمها وحديثها ، وفي النقد الأدبي منذ شرع له أرسطو من آلاف السنين إلى اليوم ، وقاس الأدب العربي بتلك الآداب الأجنبية ، كما وازن بين أصول النقد عند العرب وعند غيرهم من القدماء والمحدثين ، وضم إلى مقاييس العرب كثيراً من المقاييس التي عرفها عند الأجانب ، وحاول أن يبني لنفسه صرحاً ثابت الدعائم بين صروح النقد العالمي ، وأن يشيد بالآداب العربي ويصفه بالأصالة ، ويدفع عنه ما يوجه إليه أعداؤه من الحملات ، أو وصفه بالضعف والقصور عن بلوغ شأوالآداب الأجنبية ، ويصحح الأخطاء التي كثيراً ما يقع فيها النقاد من الشرقيين والغربيين ، بسبب جهلهم بالآداب العربي وطبيعته ، والعوامل المؤثرة فيه .

ومن الأمثلة الكثيرة التي تدل على نشاط النقد وبقظة النقاد في هذه الناحية ، ما كتب الأستاذ العقاد في التعقيب على ما جاء في كتاب « الإسلام والعرب » للكاتب الغربي روم لاندو ، الذي قال فيه إن الأدب العربي لم يخلق شخصيات فنية بارزة متفردة مثل هاملت أودون كيشوت أو أمانابوفاري أو آنا كارينينا أو فاوست ، أو غيرها من تلك الشخصيات التي إذا ذكر اسم واحدة منها طمرت إلى الذهن صفات خاصة ومدلولات معينة . ويعمل الكاتب ذلك بأن الإسلام ينظر للإنسان نظرة جماعية مطلقة بعيدة عن تلك النظرة الفردية التي تنظر بها الأيدولوجيات الغربية إلى الإنسان ...

ويعقب العقاد على هذا الرأي بأن هذا الكاتب مخطيء إذا فهم أن الإسلام ينظر تلك النظرة إلى الشخصية الإنسانية ، لأن تواريخ العرب تحفل بالشخصيات المتميزة التي تعتبر كل شخصية منها عنواناً لخلق من الأخلاق ، أو لطائفة متعددة من السمائل الإنسانية . فليس في تواريخ الغرب نماذج للأخلاق كنماذج الأحنف وحاتم وعنترة والشنفرى ومعن ابن زائدة والحجاج وأشعب وحلاق بغداد وغيرهم في الدلالة على الأطوار الإنسانية التي يتسم بها الفرد بين الجماعة .

ولما ظهرت القصص العربية قبل ظهور القصص عند الأوروبيين كانت شخصياتها الأسطورية أوفر وأوضح من شخصيات الأبطال في أمثال هذه القصص المتأخرة ، كما يعرف كل من اطالع على حكايات ألف ليلة وسيف ابن دى زن وذات الهمة وحمزة البهلوان والظاهر ببرز وغزوات بنى هلال ، وسائر هذه القصص التي ازدحمت بنماذج الشخصيات في الشجاعة والدهاء والفكاهة وغرابة الأطوار . ومثلها تلك الشخصيات التي أبرزتها مقامات البديع والحريري ، وعرضت فيها نماذج التجار والأمراء والأدباء المحتملين بالأدب على المعاش ، ونماذج الأزواج والزوجات بين مختلف الطبقات .

وهناك نوع من « الشخصوص » الفنية لا شك في كثرته وشيوعه بين الغربيين ، ولا في قلته وإهماله بين قراء العربية من أبناء الأجيال الماضية ، ونعني بهذا النوع من « الشخصوص » الفنية أبطال الملاحم الأسطوريين منذ أيام اليونان واللاتين .

ولكن هذه الملاحم لم تظهر في اللغة العربية لأن موضوعها لم يظهر في تاريخ العرب القديم ، لا لنقص في الخيال ، ولا لقصور في التصوير النفساني كما خطر لبعض الواهمين من نقاد الآداب الأوروبية . وموضوع الملاحم كما لا يخفى هو موضوع الحروب « الأسطورية » التي كانت تدور بين الأرباب وأبطال الإنس والجن من أنصاف الأرباب في عرف الأقدمين ، وكلها حروب وقعت بين أمم الملاحم وبين الأمم « الأجنبية » عند اصطدام الفريقين . ولم تكن في تاريخ العرب الأوائل وقائع من هذا القبيل ، ولا كانت لهم تواريخ خرافية توغل في القدم وتختلط بها الحوادث بتلفيقات الخيال ، وإنما كانت أخبارهم كلها عن حروب قبائلهم وعن الأزمنة التي يحفظها روايتهم ، ولا توغل وراء التاريخ إلى عهود الأسطورة والخرافة^(١) .

هذا مثل واحد يضع أمام أعيننا تلك الحقيقة الماثلة في عدد من النقاد المعاصرين — والعقاد منهم في الطليعة — الذين امتازوا بالفهم الصحيح والمعرفة الواسعة بأحوال الأمم والجماعات والتصرف في الفنون والآداب بما يعتد بحق مفخرة للأدب العربي والنقد الصحيح .

ومثل آخر في محاولة وصل منهاج النقد عند الأوربيين بمناهج النقد عند العرب ، ويجد مثل هذا البحث أو تلك المحاولة أروع صورها في كتاب الأستاذ محمد خلف الله « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » فهو بعد أن يشير إلى طائفة من أعلام النقد الأوربي الذي برعوا في هذا المنهج يذكر في صراحة الواثق أن الوجهة النفسية في دراسة الأدب « ليست وليدة العصر الحديث إطلاقاً ، ولا مقصورة على دراسات الغرب ، ولكن هناك نماذج منها في الدراسات العربية القديمة ، وفي الدراسات المصرية المعاصرة »^(١) . ثم لا يكتفي بأن يورد هذا على أنه قضية أو تنظير ، بل يتبعه بنصوص صريحة من أقرال النقد العرب ، كابن قتيبة ، والقاضي الجرجاني ، وعبد القاهر ، وطه حسين ، والعقاد ، وأحمد أمين ... ثم يفيض في أخذ أولئك النقاد بهذا المنهج ، وافتنان بعضهم في قياس الأدب بهذا المقياس . والكتاب كله يقوم على شرح أسس هذا المذهب وأعلامه من العرب والأجانب .

وكان هذا سبيل كثيرين من النقاد ومن الذين كتبوا في النقد الأدبي عند العرب أو عند غيرهم إذ حاولوا تقدير الآراء النقدية ، ووصل أطرافها ، والإشادة بالآراء الجيدة التي سبق إليها العرب ، واحتذاهم فيها غيرهم من الأجانب ، فلا تزال تحلق في أجواء النقد المعاصر في العالم كله . ومن ذلك ما كتبه تعقيباً على رأي قدامه بن جعفر في حرية الأديب ، وفي تجريد الفن من كل غاية أخلاقية ، بقولي : « هذا رأي قدامه في الأدب وفي حرية الأديب كتبه منذ أحد عشر قرناً ، وسبق به برك « Burke » الإنجليزى الذى ألف رسالة

عنوانها « بحث فلسفى منشأ آرائنا فى الجلال والجمال » وقد ظهرت عام ١٧٥٦ ويقول لاسل أبر كرومبى عن إصراره فيها على أن يكون الحكم على الشعر بحسب تأثيره فى العاطفة: إنه أول مناداة بحقوق المذهب الحرفى النقد الأدبى ، أى النقد بمقتضى المقياس الذاتى الصرف » ثم قلت : « ولا تزال نظرية قديمة فى تجريد النقد الأدبى من المقاييس الأخلاقية تشغل بال المعاصرين ، ولا يزال أكثر النقاد على رأى قديمة ، ومنهم الأستاذ كروتشه الذى يؤكد أن الفن فى حل من كل تمييز أخلاقى ، لا لأنه وهب ميزة التحلل ، بل لأنه لا سبيل إلى انطباق التمييز الأخلاقى عليه . فقد تعبر الصورة عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية ، ولكن الصورة نفسها ، من حيث هى صورة ، لا يمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الأخلاقية (١) ... »

* * *

وقد ظهر عدد كثير من كتب النقد الأدبى التى درست هذا النقد دراسة واسعة الجوانب ، وشرحت أصول الأدب ونظرياته ومبادئ النقد ومناهجه ، وقد ضم كثير منها الفكرة العربية إلى جانب الفكرة الأجنبية واستنبط منها قواعد موحدة ، وليس يعنى هذا أن هذه المبادئ أو القواعد كانت غريبة عن تلك الأصول والقواعد ، ولكن الجديد فى هذه الدراسات هو تنظيم البحث ، وجعله يدور حول فكرة واحدة أو أفكار موحدة ، حتى إذا استوفى الكاتب بحثه فيها ، انتقل إلى غيرها من الأفكار مازجاً الفكرة بالفكرة ، ومكوناً منها أصلاً من أصول الأدب ليكون هذا الأصل مقياساً من المقاييس النقدية التى يقاس بها الأدب .

وفى طليعة تلك الآثار كتاب الأستاذ أحمد الشايب « أصول النقد الأدبى » الذى درس فيه معنى الأدب وطبيعته وعناصره وأقسامه وعلومه ، ووظيفته فى الحياة ، والعوامل المؤثرة فى حياة الأدب من المكان والزمان والجنس ، والطريقة التاريخية والطريقة النقدية فى دراسة الأدب .

(١) راجع كتابنا (قدامة بن جعفر والنقد الأدبى) ص ٣٨٩ من الطبعة الثانية .

وكان الباب الثانى من هذا الكتاب للتعريف بالنقد الأدبى وموضوعه، وأتى بـخلاصة تاريخية للنقد اليونانى والنقد العربى، وتكلم فى الذوق الأدبى وعناصره وأقسامه والعوامل المؤثرة فيه، وفى النقد وضرورته ومنزاته بين العلم والفن، ووظيفته.

ودرس فى الباب الثالث بعض مقاييس النقد الأدبى، فدرس ذاتية النقد وموضوعيته، وقد عقد فيه فصلا للكلام عن العاطفة ومعناها، وعن العاطفة الأدبية وأساسها وتقسيمها، ومذاهب العرب والفرنجة فى ذلك، ومقاييس العاطفة، وهى الصدق والقوة والاستمرار والشمول والسمو. ثم فصلا للخيال تكلم فيه عن أنواعه وقيمه ومقاييسه، وفصلا للحقيقة ومنزلتها فى الأدب العام والخاص، ومقاييسها النقدية، وعن الأفكار وجدتها وصحتها والواقعية والمثالية والواقعية والخيالية، وفصلا للصورة الأدبية وخواصها، والصلة بين اللفظ والمعنى، ولغى العقل والعاطفة، ومقاييس الصورة الأدبية، والأسلوب وصفاته، وعلاقته بالموضوع وبالأديب.

وخصص بابا للسرقات الأدبية، وبابا للموازنة الأدبية. وبابا لدراسة الشعر، وعناصره، وأقسامه عند الغربيين وعند العرب وأوزان الشعر وقوافيه. وبابا لدراسة النثر وأقسامه عند الفرنجة والعرب..

ومن هذا العرض السريع تدبين سعة الجوانب التى تناولها هذا الكتاب، ورجع فيها إلى عدد كبير من المصادر العربية القديمة والحديثة وعدد كبير أيضا من المراجع الأجنبية، مع الموازنة بين الفكرتين، وإبراز المبدأ المشترك الذى يستفاد من كليهما.

وكذلك ألف الأستاذ الشايب كتابه «الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية» درس فيه البلاغة وتعريفها عند العرب والفرنجة وعلومها وموضوعها فى الباب الأول.

وفي الباب الثاني درس الأسلوب وعناصره . ودرس في الباب الثالث الأسلوب العلمي والأدبي ، وتكلم في أسلوب الشعر وخواصه من الوزن والقافية ، الكلمات والصور والتراكيب والعبارات ، وعرض لاختلاف أساليب الشعر باختلاف الانفعالات التي يعبر عنها وشخصية الشاعر والفنون الشعرية ، ثم انتقل إلى اختلاف أساليب النثر ، فتكلم عن الأسلوب العلمي ومقوماته ، وأساليب المقالة والتاريخ والسيرة والمناظرة والجدل والتأليف ، ثم الأسلوب الأدبي في الوصف والرواية والمقامة والرسالة والخطبة . وفي الباب الرابع درس علاقة الأسلوب بالموضوع وبالكاتب وشخصيته ، ودلالته على تلك الشخصية . ودرس في الفصل الخامس صفات الأسلوب وهي الوضوح والقوة والجمال .

وهذه الدراسة توضح إلى حد كبير أصول الأساليب ، وهي أصول مستقاة من طبيعة الفن الأدبي وتقاليده ، وتعد في الوقت نفسه مقاييس تقاس بها الأساليب ، ويحكم بمقتضاها عليها بالإجادة أو التقصير . كما أن هذه الدراسة لا تختص بعصر دون عصر ، لأنها تصل إلى الوقت الحاضر ، وإلى أعلام الفن الأدبي في الزمن الذي نعيش فيه ، ولا تقتصر الإفادة فيها على المراجع العربية دون غيرها من المراجع الأجنبية التي تؤيد الفكرة أو توضحها أو تصححها .

ومن هذه الآثار كتاب « النقد الأدبي : أصوله ومناهجه » الذي ألفه الأستاذ سيد قطب وقد ذكر في مقدمته وظيفة النقد الأدبي ، كما أوضحها في هذا الكتاب ، وهي تتلخص في تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية ، وبيان قيمته الموضوعية ، وقيمه التعبيرية والشعورية ، وتعيين مكانه في خط سير الأدب ، وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته . وفي العالم الأدبي كله . وقياس مدى تأثيره بالمحيط وتأثيره فيه ، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية . وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك (١) .

(١) النقد الأدبي : أصوله ومناهجه هـ (دار الفكر العربي - القاهرة ١٩٤٧) .

وقد درس المؤلف في هذا الكتاب العمل الأدبي الذي عرفه بأنه « التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » ثم شرح هذا التعريف ، وانتهى إلى أن الموضوع ليس مناط الحكم ، وأهدافه العقلية أو الاجتماعية أو السياسية ليست هي الغاية . إنما التصوير المعبر الموحى ، والانفعال الناشئ عن هذا التصوير ، هما الغاية الأولى والأخيرة ، وهما اللذان يحددان موضع التعبير إن كان في فصل الأدب ، أو فصل العلوم ، أو فصل الفلسفات (١٢) . ثم ينتقل إلى شرح القيم الشعورية والقيم التعبيرية في العمل الأدبي ، ويشرح من فنونه القصة ، والأقصوصة ، والتمثيلية ، والترجمة والسيرة ، والخاطر ، والمقالة ، والبحث . ثم يتناول بالدرس مناهج النقد الأدبي ، وهي المنهج الفني ، والمنهج التاريخي ، والمنهج النفسي ، والمنهج التكاملي .

وأفاد المؤلف في دراسته من كثير من الكتب والفصول المتفرقة في الصحف والمجلات ، مضافا إليها قراءاته السابقة ، وهي تكاد تشمل كتب البلاغة والرواية والنقد في المكتبة العربية قديما وحديثا ، كما أفاد من بعض المراجع الأجنبية التي ترجمت إلى اللغة العربية .

ومن هذه الآثار كتاب الدكتور محمد مندر « في الأدب والنقد » وهو — كما يقول المؤلف — خلاصة في الأدب والنقد ، راعى عند كتابتها ألا يثقلها بالتفاصيل ، حتى لا تختلط معالمها ؟ ولا تتعقد سبلها (١) . وقد درس فيه أنواع النقد الأدبي ، الذاتى ، والموضوعى ، والعلمى ، والتاريخى ، واللغوى .

وأورد لمحات من تاريخ النقد عند اليونان وفي العصور الحديثة ، وعن المذاهب الأدبية : الكلاسيكية ، والرومانتيكية ، والواقعية ، والطبيعية ، والرمزية ، والفنية . وعنى المؤلف بالنقد المسرحى فتكلم عن طبيعة المسرحية

(١) في الأدب والنقد : ص ج (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة

اليونانية ، والمسرحية اللاتينية ، والمسرحية في القرون الوسطى وفي عصر النهضة ، وعن الدراما والكوميديا ، والمسرح الحديث .

كما كتب الأستاذ أحمد أمين في كتابه « النقد الأدبي » فصولاً عن أشهر المذاهب الأدبية في أوربا ، وأشهر نقادها ، فتكلم عن الكلاسيكية والرومانتيكية في دراسة تحليلية ، كما تكلم عن مدرسة الجمالين ، وعن المذهب الرمزي ، ذا كراً أعلام كل مذهب من تلك المذاهب ، وقال إنه اقتصر في دراسة تاريخ النقد الأوربي على العصور الوسطى والعصور الحديثة ، لأنها أكثر اتصالاً بأدبنا وأمس بحياتنا (١) . وقد أفاد في كتابة هذه الدراسة من كتاب تاريخ النقد لسانتسبري ودائرة المعارف البريطانية وغيرهما من المصادر الأجنبية ، وكذلك ألف الدكتور محمد غنيمي كتاباً عن « الرومانتيكية » والدكتور درويش الجندى كتاباً عن « الرمزية في الأدب العربي » .

وألف في المذاهب النقدية الدكتور ماهر حسن فهمي ، وذكر السبب في تأليفه كتابه « المذاهب النقدية » وهو اختلاف نقادنا في مذاهبهم النقدية على الرغم من أنه تجمعهم بيئة واحدة ، ويعيشون في عصر واحد ثم ذكر أن الكتّابين الوحيدين اللذين تناولا هذه المذاهب لم تكتمل صورة هذه المذاهب في ذهن مؤلفيهما . فسيد قطب في كتابه « النقد الأدبي » يجمع بين المذهبين الكلاسيكي والتأثري ، ويسميها المذهب الفني على ما بينهما من اختلاف شديد في الأصول النظرية وفي التطبيق العملي ويكتفي في أكثر الأحيان بنقدنا العربي ثم يختم كتابه بما يسميه « المذهب التكاملي » دون أن يحاول توضيح هذا المذهب . وأحمد أمين يعرض للنقد العربي والأوربي في كتابه « النقد الأدبي » عرضاً لا تتضح فيه المذاهب ، ولكنه يلتفت إلى النقاد أكثر من التفاته إلى المذاهب التي قد تجمعهم على اختلاف بيئاتهم .

فوجد الكاتب الموضوع في حاجة إلى تتبع جذور هذه المذاهب المعاصرة في نقدنا العربى أو في النقد الأوروبى حتى أصبحت مذاهب متكاملة لها أسسها النظرية ومحاولاتها التطبيقية. فتكلم عن المذهب الكلاسيكى والمذهب التأثرى والمذهب التاريخى ، واختتم هذه المذاهب بالمذهب التصويرى الذى التقطه من النقاد العربى والأوروبى ، وأوضح مقاييس هذا المذهب ، وحاول التطبيق العملى له .

واشتمل كتاب الأستاذ أحمد حسن الزيات « فى أصول الأدب » على دراسة للرواية المسرحية فى التاريخ والفن ، وأنواع الرواية : المأساة ، والملهاة ، والمأساة العصرية أو الدراما ، والملحمة ، مع تحليل واف لأشهر أنواع الرواية قديما وحديثا ، وتعريف بأصول كل نوع من تلك الأنواع . ودرس الدكتور محمد غنيمى فى كتابه « المدخل إلى النقد الأدبى الحديث » نقداً رسطو فى الشعر والخطابة وأسلوب كل منهما ، كما درس بعض قضايا النقد الأدبى عند العرب ، فتكلم فى الأجناس الأدبية ، وتنظيم أجزاء القول ، والأهداف الإنسانية للأدب ، والوجوه البلاغية فيه ، واللفظ والمعنى ، ثم انتقل إلى النقد الحديث فدرس بعض قضاياها كالوحدة والصياغة والالتزام فى الشعر ، ثم انتقل إلى القصة فدرس تطورها والحكاية فيها وأشخاصها وأسلوبها .

وأكثر تلك الآثار التى أشرنا إليها يغلب عليها الطابع النظرى . وهنالك بعض الآثار التى عنيت بالجانب العملى أو الناحية التطبيقية على تلك الأصول النظرية والمذاهب الأجنبية ، وفى مقدمتها كتاب الأستاذ مصطفى السحر تى « الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث » الذى تتبع فيه بعض الشعراء بالنقد على النمط الأوروبى الحديث ، وأوضح المذاهب المختلفة فى النقد من مذهب فى ومذهب واقعى ، وتكلم فى مقاييس النقد الأدبى ، والانفعالات الشعرية ، والفكر فى الشعر ، والموسيقى الشعرية ، والشعر الرمزى .. ثم نقد الشعر فى مصر ، واستعرض من نقدوا كالعقاد والمازنى فى « الديوان » وكتاب « على السفود » للرافعى ، و« حديث الأربعاء » للدكتور طه حسين ، وكتاب « فى الميزان »

الدكتور مندور ، وهكذا .. فكان حلقة جديدة فى النقد المعاصر ^(١) .

ومن تلك الآثار النقدية التى عنيت بالجانب التطبيقى كتاب الدكتور مندور الذى سماه « فى الميزان الجديد » وقد تأثر فيه بمذهب الفرنسيين فى هذا المنهج التطبيقى الذى درس على أساسه طائفة من الآثار الأدبية المصرية المعاصرة ، وطائفة من أدب المهجر الذى سماه « الأدب المهموس » وكذلك طبق مناهج النقد على أبى العلاء المعرى .. ويشير المؤلف إلى تأثره بمنهج الفرنسيين فى مقدمة كتابه حيث يقول « كنت أومن بأن المنهج الفرنسى فى معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفعلمها فى النفس ، وأساس ذلك المنهج هو ما يسمونه « تفسير النصوص » ، فالتعليم فى فرنسا يقوم فى جميع درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الأدباء وتفسيرها والتعليق عليها ، وفى أثناء ذلك يتناول الأساتذة النظريات العامة والمبادئ الأدبية واللغوية بالعرض عرضا تطبيقيا تؤيده النصوص التى يشرحونها . والجامعات الفرنسية لا تلقى بها محاضرات ولا دروس عن العلوم النظرية التى تتصل بالأدب ، فلا نحر ولا بلاغة ولا نقد بل ولا تاريخ أدب فرنسى ، وإنما يعالج كل ذلك أثناء شرح النصوص . ومن هنا قلنا نجد فى اللغة الفرنسية كتباً فى النقد الأدبى النظرى على نحر ما نجد فى اللغة الانجليزية مثلاً . هذا المنهج التطبيقى هو الذى استقر عليه رأى المؤلف ، وإن كان - كما يقول - قد نظر إلى ظروفنا الخاصة وحاجتنا إلى التوجيهات العامة ، فحرص على بسط النظريات العامة خلال التطبيق ، كما اعتمد على الموازنات لإيضاح الفروق التى لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب ^(٢) .

وكتاب الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرى « النقد الأدبى من

(١) راجع « النقد الأدبى » الأستاذ أحمد أمين ٤٥٦ .

(٢) فى الميزان الجديد ص أ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٤) .

خلال تجاربي (١) . يمثل التقاء الجانب النظري بالجانب التطبيقي ، ففيه حديث عن النقد وما هيته ، وتقويم عام لاتجاهاته ومناهجه ، وعن النقد ككشف وخلق ، والرصيد الثقافي للنقد والناقد ، ومناهج النقد ونظرياته ، وعملية النقد وكتابته ، وقوام النقد العام والمحدد . وقد تأثر بحث المؤلف بعوامل كثيرة ترفع منزلته في عالم النقد المعاصر ، وهذه العوامل هي خبرة المؤلف الطويلة وتجاربه الواسعة في عالم النقد ، ثم ثقافة أدبية عربية حصلها وغاص إلى أعماقها في صبر وأناة ، وإطلاع واسع على مختلف الاتجاهات النقدية والأدبية عند الأجانب ، يعاضد ذلك كله عقل مستنير ، وتواضع جم ، مع بعد عن الادعاء والغرور . وهما الصفتان اللتان كثيراً ما شوهدتا صفحة النقد المعاصر .

— ٧ —

ولم يتخل النقد المعاصر عن وظيفته الأولى ، وهي العناية بصحة العبارة وسلامتها من الأخطاء اللغوية والنحوية ، والإنحاء على الأدباء الذين يخرجون على أصول اللغة وقواعد الإعراب ، وقد كان ذلك الاتجاه من أهم الاتجاهات التي عرفها النقد العربي القديم عند ظهور الطبقة الأولى من علماء اللغة والنحو ، ويذكر تاريخ النقد العربي وقوف عبدالله بن أبي إسحاق الحضرمي في وجه ما رآه في شعر الفرزدق من الأخطاء في مثل قوله :

إليك أمير المؤمنين رمت بنا هموم المني والهوجل المتعسف

وعض زمان يابن مروان لم يدع من المال إلا مسحاً أو مجلف (٢)

فقال له ابن أبي إسحاق : على أي شيء ترفع « أو مجلف » (٣) .

(١) من مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية (مطبعة لجنة البيان العربي - القاهرة

١٩٦٢) .

(٢) المسحت الهالك ، والمجلف الذي بقيت منه بقية .

(٣) راجع صفحة ٩٣ وما بعدها من الطبعة الثالثة لكتابنا (دراسات في نقد الأدب

العربي) - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٠ وفيه أمثلة كثيرة للنقد اللغوي والنحوي .

وقد استمر هذا النقد في جميع العصور نتيجة للتساهل في استعمال الألفاظ أو الجهل بالصحيح ، ويختلف الأدباء في تلك الصحة تبعاً لاختلاف ثقافتهم اللغوية والنحوية .

وقد وقع الأدباء المعاصرون نتيجة لهذا أو ذاك في كثير من الاستعمالات التي لم يلتزموا فيها الحرص على سلامة العبارة والسمو بأدبهم عن تلك الأخطاء ، مع أن المفروض ابتداء في اللغة الأدبية بل وفي غيرها أن الصحة مستلزمة بها ، لبحث الناقد فيما وراء ذلك من خصوصيات الأدب في التعبير والتصوير . حتى لقد استطاع أحد الدارسين أن يؤلف كتاباً في « عشرات حافظ الأدبية واللغوية والنحوية » وهو الأستاذ محمد عبد الباسط بركات الذي يقول في تمهيده « إن صحبتي لديوان حافظ طالت .. ووجدت كثيراً من المواطن التي زلت فيها قدمه .. إن حافظاً كان في مزلقه هذه جريئاً على اللغة ظالماً لها ، وقد أذلها لشاعريته ، وأخضعها لأوزانه وقوافيه في غير مبالاة أو تخرج (١) .. »

ومن أمثلة النقديات اللغوية في هذا الكتاب ما نقد فيه حافظاً في قوله :
سما فـرقه والشرق جذلان شيق لطلعتـه والغرب (خـذلان) يرقب

يريد حافظ بكلمة « خذلان » المخذول ، ولا وجود لهذه الكلمة في اللغة العربية ، ففي القاموس المحيط : خذله وخذل عنه خذلاً وخذلانا بالكسر ؛ ترك نصرته ، فهو خاذل وخذلة ، وهي خاذل وخذول ، ومخذول وفي المصباح المنير : خذلاته تخذيلاً ، حملته على الفشل ، وترك القتال فهو خذلة . وفي أساس البلاغة : هو خذال لأصحابه وخذول غير منصور ..

وفي قول حافظ :

الضارب الجزية منذ (انتشى) على يراع الشاعر المبدع

(١) عشرات حافظ الأدبية واللغوية والنحوية ٩ (مطبعة نجيم — القاهرة ١٩٥٣) .

فأتى حافظ بكلمة « انتشى » يريد بها « نشأ » . وليس فى اللغة « انتشى » بهذا المعنى . فى المصباح : نشأ الشئ نشأ من باب نفع ، حدث وتجدد . وفى القاموس : نشأ كمنع نشأ ونشاء ونشأة ونشاءة حى وربا وشب . وفى أساس البلاغة : نشأت فى بنى فلان ومولدى ومنشئ فيهم ، ونشأ فلان نشأة حسنة ونشأة ، وأنشئ فى النعيم ونشئ ...

ونقد حافظا فى مطلع قصيدته فى ذكرى شكسبير :

يحيك من أرض الكنانة شاعر شغوف بقول العبقرين مخرم

فجاء بكلمة « شغوف » بمعنى محب ، والصحيح مشغوف بكذا ..

ومن الملاحظ أن هذا اللون من النقد قد خفت حدته ، وعزف عنه أكثر النقاد أخيراً ، لأنهم رأوا أن مثل هذه الأخطاء قد اتسع مجالها ، وأصبحت من الكثرة بالدرجة التى يصعب معها الإحصاء ، ولا شك أن الذين يسوغون العامة لغة للأدب أو لبعضه ، ويقبلون اضطراب العروض واختلال الموازين ليس بكبير عليهم أن يتقبلوا اللحن القليل أو الخروج على أصول اللغة فى بعض المواضع ، حتى أصبح الباحث عن مثل هذه الأخطاء فى هذا الزمان يسمى رجعياً متأخراً .

وبعد هذه الجولة مع النقد المعاصر فى اتجاهاته نستطيع أن نجمل القول عن هذه الاتجاهات فى تلك الكلمات :

١ — أن النقد المعاصر استطاع أن يساير الأدب الحديث ، وأن يتابعه فى نهوضه وتطوره وتجده فى كل ناحية من نواحيه ، وفى كل فن من فنونه التقليدية وفنونه المستحدثة .

٢ — وأن هذا النقد لم ينس واجبه نحو الأدب القديم ، فأعاد تقويمه ودرسه دراسة جديدة فيها كثير من التصحيح للموازن القديمة ، وربط اتجاهات هذا الأدب بالأدب العالمية التى سبقته والتى عاصرتة ، وكذلك بالأدب الحديث عريه وأجنبيه .

٣ — وأنه جمع شمل النقد العربي القديم ، وأحيا معالمه ، فدرس مناهجه وأفكاره ونظرياته ، كما درس تطوره والعوامل المختلفة والتيارات التي وجهته أو أثرت فيه .

٤ — وأنه قوم تلك النظريات ، وأشاد بما يستحق منها الإشادة ، مشيراً إلى أسسه التي تتصل بأصول النقد العالمي الحديث ، أو التي تقف عند طبيعة الأدب العربي وخصائصه التي لا توجد في غيره من الآداب التي كانت لها مقاييس خاصة تلائم طبيعتها .

٥ — وأنه كتب في فنون الأدب وأصولها كتباً كثيرة . يتناول كل كتاب منها فناً خاصاً من فنون الأدب في دراسة موضوعية عميقة .

٦ — وأنه عني بالدراسات المقارنة بين الأدب العربي في عصوره المختلفة ، وبينه وبين غيره من الآداب العالمية مفسراً الظواهر الخاصة به ، والمشاركة بينه وبين الآداب الإنسانية .

٧ — وأنه استطاع أن يفيد من التيارات العالمية في النقد الأدبي ، وأن يوحد بينها وبين أصول النقد العربي ، وأن يكون منها مزاجاً موحداً ومعالم واضحة للأدب وفنونه .

٨ — وأنه عني بالبحث عن المذاهب الأدبية وتاريخها وأصول نقدها عند الأجانب ، مستعيناً بترجمة ما كتب الأوربيون فيها ، كما حاول تطبيق أصول هذه المذاهب على بعض الأدباء العرب ؛ كما أنه لم يذس تطبيق بعض معالم النقد العربي القديم على الأدب المعاصر .

• • •

تلك إشارة إلى بعض النواحي التي يمجدها النقد العربي المعاصر . ولكننا نخطئ إذا كنا نذهب إلى أن هذا النقد كله يمكن أن يحظى بمثل هذا الاهتمام ، أو أنه بذات فيه أمثال تلك الجهود ، أو أنه حقق الغايات الجليلة التي يسعى إليها النقد ، ويجد في تحقيقها ، من تمييز القيم الفنية في

الأعمال الأدبية في فهم وتذوق وتجرد ، فإنه لا يساورنا الشك في أن النقد إذا كان قد ظفر بعدد من النقاد ذوي الأصالة والذوق والثقافة التي أعانهم على التمييز وعلى حسن التقدير ، وعلى تحقيق كثير من الغايات التي يسعى إلى تحقيقها النقد الأدبي ، فإنه ابتلى بكثير ممن أقحموا أنفسهم فيه من الجهلة الأغرار والأدعياء المتطفلين الذين شوهوا صفحته بالآراء الفطيرة والأحكام المبتسرة التي ينظر فيها الدارس فيعجب ويتساءل : كيف اجتمع في هذا العصر ذلك الخليط العجيب من العمالة والأقزام ؟ وكيف استطاع أولئك الأقزام أن يصارعوا العمالة ، وأن يتناولوا إلى سماء ذلك الفن الرفيع ؛ وكيف سمح الذوق الأدبي لتلك الأصوات المنكرة التي يفضلها نقيق الضفدع ونعيب الغراب أن ترتفع ، أو أن تختلط بالأنغام الصافية في أجراء العظيمة والجمال ، وأن تتسع الصحف والمجلات والأوراق والكتب والإذاعات لتلك الغثائث التي غشاها الهرى ، وأنبات عن الجهل وسوء الطبع ؟

ولعل المتسائلين يجدون شيئاً من الجراب على تساؤلهم في شيء مما قدمناه عن النقد وطبقاتهم في الفصل السابق ، وعن العوامل التي أتاحت لهذا النقد الهزيل سبيل النشر والرواج ، فغدا أصحابه ينوهون بألوان من النتاج خلت من كل قيمة فنية ، ويفندون أو يهملون مثلاً للفن الأدبي في أسمى حالاته ، لأنهم مأجورون قبضوا ثمن الإشادة والتثنية ، كما قبضوا ثمن التنديد أو الإغفال مالا أو أملاً أو غرضاً من أغراض الحياة ، وكان ذلك على حساب الأدب والفن الرفيع . وقد يجد المتسائلون شيئاً من الجواب في مثل قول الشاعر القديم الحكيم :

ولكن البلاد إذا اقشعرت وصوح نبتها رعى الهشيم

فقد اقتحم أولئك ميدان النقد من غير فكرة واضحة في أذهانهم عن الأدب أو عن المثل التي يتطلعون إليها فيه ، وغدوا يتكلمون في الأدب من غير مقاييس يعتقدونها ، ومثل يؤمنون بها . ولذلك صاروا يتخبطون في

أقوالهم، ويترددون بين المذاهب المتباينة ، وكثيراً ما ترى أحدهم يبدى رأياً ويبدى حماسة في الغيرة عليه والدفاع عنه ، وسرعان ما تراه قد نسي ما كان قال ، فغدا يدافع بالغيرة نفسها وبالحماسة ذاتها عن الرأي المضاد ، الذي يقف مع الرأي الأول عن طرفي نقيض !

وما النتيجة ؟ إنها نتيجة مؤسفة ، كلام في الهواء أو لغو على الأوراق ، والمؤسف أكثر من هذا أن يعد أمثال هؤلاء نقاداً ، بل زعماء للنقد الذي أصبح يسومه بعض المفلسين . وأصبح الأدباء في حيرة من أمرهم ، أى سبيل ينتهجون ، وما معالم الأدب الجيد الذي يرضى النقد الأدبي ويقع موقعه من أذواق النقاد ومقاييسهم ؟

وسنحاول في الفصول التالية أن نعرض لأهم القضايا التي عرض لها النقد المعاصر ، لنورد فيها سائر الآراء التي تمثل الاتجاهات النقدية ، وترسم صورة واضحة لمعالم كل اتجاه ، وخصائص كل فكرة .

الفصل الثالث

نقد الأغراض الأدبية

حمل العصر الحديث إلى الأمة العربية كثيراً من الأسباب التي دفعت حياتهم دفعا شديدا امتد إلى أكثر نواحي الحياة العربية التي انتعشت بعد الذي أصابها من الركود في الفترة السابقة التي يؤثر بعض مؤرخي الأدب والحياة تسميتها « الفترة المظلمة » وهي تسميه ظالمة لا تمثل الراقع تمام التمثيل ، إذ أنه على الرغم من تسلط كثير من عوامل الضعف على نواحي الحياة في تلك المنطقة الواسعة الأطراف التي تمتد من الخليج العربي إلى المحيط الأطلسي ، والتي تعمرها مجموعات كبيرة من الشعب العربي — ظهرت آثار للحياة في بعض أرجائها في أثناء تلك الفترة التي يؤرخون بدءها بسقوط بغداد سنة ٦٥٦ هـ ويجعلون نهايتها الحملة الفرنسية التي يؤرخون بها بدء النهضة في هذا الجزء من العالم ، وقد تخنى بعض معالم الحياة في ناحية من النواحي لتظهر واضحة في ناحية أخرى ، أي أن البذور الصالحة التي غرست ونمت ونضجت ثمرتها في عصر القوة والحضارة العربية ، خلفت بعض البذور الصالحة التي استكنت في أعماق هذه الأمة ترقب الظروف المواتية للإنبات والازدهار ، أي أنها لم تمت تماماً كما كان يقال — ثم كانت من بعد دوافع النمو والتقدم كما قلت دوافع قرية أيقظت الينام وأحييت العزائم ونهبت الأذهان ، وبصرت العرب بخروب التقدم التي أحرزتها أمم أخرى سبقتهم إلى التقدم والنهوض .

وكان من الطبيعي أن تبدأ النهضة بحركة بعث شاملة لتلك البذور الكامنة في نفوس العرب وعقولهم ، وأن تتجدد عندهم مفاهيم الأشياء

تبعاً لتصورها في حياة التقدم والتطور في أضواء المعرفة الحديثة التي أخذت تشيع في هذه البلاد وتنتشر في أرجائها، بوفود العلماء إليها من كثير من البقاع التي دبت فيها حياة العلم والمعرفة، وانتجاع أبنائها مصادر تلك المعرفة، وكان لذلك الاتصال أثر بعيد شمل نواحي الحياة وجهات التفكير، كما كان للطباعة أثرها الواضح في تنشيط حركة البحث والتجديد بما يسرت من نشر مصادر المعرفة قديمها وحديثها، وكذلك كانت الصحافة عاملاً مهماً من عوامل النهضة ووسيلة لبث الدعوات الإصلاحية التي قادها جماعة من زعماء الإصلاح في السياسة والاقتصاد والعلوم والفنون، وليس هذا المجال مقام بسط لعوامل النهضة ومصادر الثقافة في هذا العصر، وإنما الذي يعيننا أن الحياة العامة قد تطورت، وأن أساليب التفكير والبحث عن الحقائق قد تقدمت، وأن الاطلاع على نهضات الأمم والشعوب، والوقوف على ما بذلته من جهود، وما أعدته للأفراد والجماعات من أ-باب السعادة والكرامة والحرية والمعرفة الحقة - كل ذلك كان جديراً بأن تحتذيه الأمة العربية، وتأخذ بأسبابه بعد أن عاشت فترات طويلة من حياتها في سلسلة من الأجيال التي عرفها التاريخ وحرص عليها حرصه عن كل غال نفيس من التراث الإنساني.

* * *

وكان كل ذلك من أهم العوامل في بعث الأدب العربي، والعدول به عن مناهج الجامدين، ليساير الحياة المتطورة المتجددة التي تحاول هذه الأمة أن تصل إلى أعلى درجاتها، وتعيد سيرتها الأولى في قيادة العالم وخدمة الإنسانية. بل إن كثيراً من الأدباء أنفسهم كانوا في مقدمة أصحاب الدعوات إلى النهضة والإصلاح، وكان أدبهم هو المعبر عما تعاني الأمة في حياتها من آلام، وما تتطلع إليه من آمال، وكان هذا من أهم الأسباب في تقدير الأدباء وإكبارهم، في مطلع عصر النهضة، حتى بلغ أكثرهم درجة في المجتمع، وحظوة بين أبناء الأمة، لم يظفر بمثلها كثير من الأدباء في عصور القوة والازدهار.

وكان من الطبيعي أن تتجدد مفاهيم الأدب في أشكاله وصوره ،
وفي جوهره وسطحه ، وفي غايته ومراميه ، ومعنى تجدد المفاهيم الأدبية
أو تطورها ، تجدد النقد الأدبي وتطوره ، وتلك المفاهيم الجديدة هي
أصول النقد الأدبي الحديث كما تصورها المعاصرون ، مع التسليم بما قدمت
من تعدد مناهج النقد وتباينها ، واختلاف النقاد في ثقافتهم وعقلياتهم ،
ولذلك كان من التسميح تسمية تلك المفاهيم أصلاً أو قواعد ، لأنها لا تستطيع
أن تصل في عموم الفكرة إلى حد يمكن معه اعتبارها أصلاً أو قاعدة ..

ثورة على الأغراض الذاتية القديمة:

وكان من أهم جهات الأدب التي عالجها النقد الأدبي في هذا العصر .
ناحية الأغراض التي كان يعالجها الأدباء في بداية هذا العصر ، وجلها كان
يدور حول ذات الأديب وما يتصل به ، إذ كان يمدح من أسدى إليه
يداً أو من يتوقع أن يكون إطاراً له وسيلة لاجتذاب نداءه ، ويهجو من أغرته
به عداوة أو حرم جداه ، ويرثي سراً القوم حتى يطمع الأحياء بعدهم بحميل
الذكر فيتزلفون إليه بما يستطيعون ، ويتغزل بمن شغل قلبه ، ويصف
ما أثر في نفسه ، أي أن الأديب كان المحور الذي تدور حوله تلك الأغراض
وكان لطبقة الحكام نصيب مذكور في هذا الأدب ، حتى كان لبعضهم
شاعر أو أكثر يعددون مناقبه ، ويذكرون فضائله ، كما كان للخديو
إسماعيل في مصر الذي اختص به شاعران هما الشيخ علي اللثي والسيد
علي أبو النصر المنفلوطي ، وكان للأمير بشير الشهابي في لبنان الشاعر نقولا
الترك والشاعر بطرس كرامة ، وتشبه بالحكام الأغنياء والسراة كالسيد
سليمان الشاوي الحميري في العراق الذي اختص به الشاعر كاظم الأزرى ،
حتى لقد استصوب بعض النقاد تسمية الأدب في أوائل هذا القرن ، وكل أدب
• ينسج على منواله إلى وقت قريب ، باسم «أدب الملوك» أو «أدب الحكام» .

ومثل هذا الأدب لم يعد يرضى أذواق النقاد في هذا العصر ، لأنه أدب ذاتي سداه ولحمته تمجيد الفرد .

ومن هنا تعالت الصيحات معلنة إنكار هذا اللون من الفن الذي يخدع الشعوب عن المطالبة بحقها ، ويجعل أدباءها ، وهم الطبقة التي تتطلع إليها الأنظار في الأخذ بيدها ، والتنبيه إلى حقوقها ، يلوكون هذا اللون الذي لا يخدم عقيدة ، ولا يستطيع أن يدفع حياة الأمم وتحقيق آمالها خطوة إلى الأمام .

ولعل من أقدم الأصوات التي ارتفعت في المناداة بأدب ينبع من روح العرب ، ويقبس من مشاعرهما ، ويدفعها في طريق الحياة الكريمة وإلى الثورة على الأغراض السائدة التي كان يلوكلها الشعراء ، تلك الكلمة المجيدة أو ذلك النداء الذي وجهه الزعيم محمد فريد في تلك المقدمة التي كتبها الديوان « وطنيتي » الذي نظمه الشيخ علي الغاياتي ، وقال فيها : « الشعر من أفعال المؤثرات في إيقاظ الأمم من سباتها ، وبث روح الحياة فيها ، كما أنه من المشجعات على القتال ، وبث حب الإقدام والمخاطرة بالنفس في الحروب . ولذلك تجد الأشعار الحماسية من قديم الزمان شائعة لدى العرب وغيرهم من الأمم المجيدة كالرومان واليونان وغيرهم .

« وليس من ينكر أن الأنشودة الفرنسية التي أنشأها الضابط الفرنسي « روجيه دي ليل » وسميت « المارسيليز » كانت من أقوى أسباب انتصار فرنسا على ملوك أوربا الذين تألبوا عليها لإخماد روح الحرية في مبدأ ظهورها . لذلك كتب الكتاتيون منا كثيراً في ضرورة وضع القصائد والأغاني الوطنية ، ليحفظها الصغار ، ويتغنوا بها في أوقات فراغهم ، ولينشدوها في ساعات لعبهم بدل هذه الأغاني والأناشيد التي يرددونها الأطفال في الأزقة خصوصاً في ليالي رمضان المبارك ، كما كتبوا في لزوم تغيير الأغاني التي تنشد في الأفراح ، وكلها دائرة حول نقطة واحدة ، هي الغرام ووصف المحبوب

بأوصاف ما أنزل الله بها من سلطان . فقد كان من نتيجة استبداد حكومة الفرد سواء في الغرب أو في الشرق إماتة الشعر الحماسي ، وحمل الشعراء بالعطايا والمنح على وضع قصائد المدح البارد والإطراء الفارغ للملوك والأمراء والوزراء ، وابتعادهم عن كل ما يربى النفوس ، ويغرس فيها حب الحرية والاستقلال ، كما كان من نتائج هذا الاستبداد خلو خطب المساجد من كل فائدة تعود على المستمع ، حتى أصبحت كلها تدور حول موضوع التزهيد في الدنيا ، والحض على الكسل ، وانتظار الرزق بلا سعى ولا عمل .

« تنبهت لذلك الأمم المغلوبة على أمرها ، فجعلت من أول مبادئها وضع القصائد الوطنية والأناشيد الحماسية باللغة الفصحى للطبقة المتعلمة ، وباللغة العامية لطبقات الزراع والصناع وسواهم من العمال غير المتعلمين . فكان ذلك من أكبر العوامل على بث روح الوطنية بين جميع الطبقات .

« ويسرني أن هذه النهضة المباركة سرت في بلادنا ، فترك أغلب الشعراء نظم قصائد المديح للأمراء والحكام ، وصرفوا همهم ، واستعملوا مواهبهم في وضع الأشعار الوطنية ، وإرسالها في وصف الشؤون السياسية التي تشغل الرأي العام ، وقد لاحت « وطنيتي » في طليعة هذه النهضة الميمونة .

« ومما يزيد سروري أن شعراء الأرياف وضعوا عدة أناشيد وأغان في مأساة « دنشواي » ومانشأ عنها ، وفي المرحوم مصطفى باشا كامل ومجهوداته الوطنية ، وفي موضوع قناة السويس . وأخذوا ينشدونها في سمرهم وأفراحهم على آلاتهم الموسيقية البسيطة ؛ وهي حركة مباركة إن شاء الله ، تدل على أن مجهودات الوطنيين قد أثمرت ، ووصل تأثيرها إلى أعماق القلوب في جميع طبقات الأمة ، وتبشر باقتراب زمن الاستقلال ، والتخلص من سلطة الفرد بإذن الله .

« فعلى حضرات الشعراء أن يقلعوا عن عادة وضع قصائد المديح في أيام معلومة ومواسم معدودة ، وأن يستعملوا هذه المواهب الربانية العالمية

فى خدمة الأمة وتربيتها ، بدل أن يصرفوها فى خدمة الأغنياء وتملق الأمراء والتقرب من الوزراء ، فالحكام زائلون ، والأمة باقية (١) .

وهذه الكلمة تمثل إلى حد كبير إحساس الزعماء والمصلحين السياسيين والاجتماعيين بالحاجة إلى الأدب والانتفاع بمواهب الأدباء فى بث روح الحماسة فى الشعب ، ودفعه إلى ميادين القوة والعمل . وهى فى الوقت ذاته تمثل ثورة على أغراض الشعر ، واتجاهاتها نحو تعظيم الأفراد ، وإهمال الشعب بين براثن العبودية والجهل ، وكان هذا الإحساس يمثل اتجاهانقدياً جديداً ، ولعل هذا الاتجاه أو لعل ذلك الأصل النقدي كان أول نقد جاد وجهته إلى الأدب وإلى اتجاهات الأدباء .

وقد وجد هذا النتمدصداه فى نفوس كثير من الأدباء والنقاد ، وتوالت الكلمات فى تأييد هذه الدعوة ، وفى الحملة على الأدباء الذين استمروا الدوران حول أنفسهم بغية إشباع نهمهم من جيوب الحكام والمترفين . والكتاب والشعراء ، كما يقول الإمام الشيخ محمد عبده ، « هم حملة مصاييح الهداية بين أيدي أممهم ، فإذا بعدوا عنها فلا حاجة لها بهم ولا بمصاييحهم » ! وأصبح مفهوم الشعر كما يقول الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوى « ثوران الأرواح التى تهيج كالبراكين المضغوط عليها ، فتنفجر وتقذف بالنار والحمم على رعوس الضاغطين عليها ، وسلاح الإنسانية المتبرمة تحارب به الإنسانية الظالمة ، وهو الموقظ للأمم من رقبتها ، والنافخ فيها أرواحاً جديدة تطالب بحقوقها الممضومة ، وتدرأ عنها عادية الاستبداد ، والمشير فى الشعوب ما لها من القوى الكامنة لمقاومة ذوى الأثرة ، وهو الذى يلم شعنها ، ويجمع شتاتها ، وينهض بها ، ويخلق فيها من الضعف قوة . والشعر العصري هو شعور الشاعر المتولد من فعل المحيط ، كبير التأثير فى روحه .

فيبرزه في صورة ألفاظ مرزونة تعرب عنه ، فلا يكون إلا صادقا لا تشينه مبالغة ، وسهلا ليس عليه من التكلف ما يذهب بصفائه وروعه (١) وقد أشار الشيخ عبد القادر المغربي إلى أثر اتصالنا بمواطن الحضارة في إحساسنا بما ينبغي أن يتجه الشعر إلى معالجته من الأغراض ، مشيراً إلى سبق الأدباء المصريين إلى هذا الاتجاه ، بسبب سبقهم إلى ذلك الاتصال ، وذلك في المقدمة التي كتبها لديوان الشاعر العراقي «معروف الرصافي» حيث يقول : إن مقاصد الشعر التي تتطلبها حضارتنا الحديثة تيسرت لنا بسبب اختلاطنا بأرباب هذه الحضارة ، ووقرنا على شئونها ومقوماتها ، وتصفحنا أقوال كتابها وشعرائها ، فلا ينتظر منا بعد هذا ، إلا احتذاء مثالهم ، والنسج في الشعر العصري على منوالهم . وقد كان حظ الشعر العربي في مختلف الأقطار العربية على قدر حظ هذه الأقطار من اقتباس تلك الحضارة وارتقاء ملكة اللغة العربية في نفوس أهلها . فكانت مصر في طليعة تلك الأقطار ، ومن ثم نبغ فيها شعراء أدركوا أن الشعر أرفع من أن يخدم كيس الغنى وحسن الثغر ، وأن الشعراء في الشعب بمنزلة الحداة في الركب ، فهم يوجهون إلى الرقي تيار عزمته ، ويذكرون في حب الإصلاح نار حميته (٢) ..

وشبيه بشرة الزعيم محمد فريد ثورة أديب المهجر الكبير جبران خليل جبران في كلمته اللاذعة التي وجهها إلى الشعراء ، وفيها يقول : لكم من أغراض الشعر الرثاء والمدح والفخر والتهنئة ، ولي منها ما يتكبر عن رثاء من مات وهو في الرحم ، ويأبى مديح من يستوجب الاستهزاء ، ويأنف من تهنئة من يستدعي الشفقة ، ويترفع عن هجو من يستطيع الإعراض عنه ، ويستنكف من الفخر ، إذ ليس في الإنسان ما يفاخر به سوى إقراره بضعفه

(١) من محاضرة ألقاها الزهاوي في المعهد العلمي ببغداد في سنة ١٩٢٢ - وانظر (الزهاوي وديوانه المفقود) للأستاذ هلال ناجي ١٨٩ (مطبعة نهضة مصر - القاهرة ١٩٦٣) .
(٢) مقدمة ديوان الرصافي : ص أ (مطبعة دار المعارف - بيروت ١٩٣١) .

وجهه (١). وكذلك ردد المهجريون هذا النقد ، وفى كلام كثير منهم هذه الثورة على الأغراض التقليدية التى كان بعض المعاصرين يجترونها ، ويسمى ميخائيل نعيمة ذلك « مصيبة » ويقول فى ذلك : ليست المصيبة ألا كتاب عندنا ، بل المصيبة أن عندنا زمرة ، والأصح جيشاً ، من حملة الأقلام ، ومسوّدى الأوراق ندعوهم كتّاباً ، ونقنع بما « يطربوننا » به كل يوم من التهاني والمراثى والغزل طائنين أن هذا هو جلّ ما وجدت الأقلام لأجله ، وأن هذا هو محيط الدائرة التى يقدر الكاتب أن يجول ضمنها مهما كانت مواهبه .. أليست تلك الأجيال التى مرت بنا ولم تبد فى خلالها أمارات الحياة ، ولم تسمع لأباضنا دقة فى جسم الإنسانية ، سبباً كافياً لحمل العالم على الاعتقاد بمواتنا الأدبى (٢).

وقد وجدت تلك الثورة أنصاراً لها فى كثير من النقاد فجرت على أقلامهم متأثرين بالوعى الوطنى العام ، والإصرار على التحرر السياسى والتحرر الاجتماعى ، والدعوة إلى استعادة أجداد الأمة بشحن النفوس بمعانى الوطنية ونكران الذات فى سبيل الأمة والوطن ، ورأوا أن الأدباء قد تخلوا عن رسالتهم فى البعث والإنهاض ، « إذن فكيف يجرؤ هؤلاء أن ينتسبوا إلى العرب ، أو ينتموا إلى الفراعنة ، وهم ما يحسنون غير التهينة بمولود أو التعزية بمفقود ، كأنهم ما خلقوا إلا ليبكوا مع الباكين ، أو يضحكوا مع الضاحكين » كما يقول الدكتور زكى مبارك فى كلمة هاجم فيها شعراء عصره ، وقرر فيها « إننا فى حاجة إلى شعراء ينظرون بعيونهم ، ويسمعون بأذانهم ، ويفقهون بقلوبهم » وذلك بعد أن تكلم عن داوعى الشعر عند أكثرهم ، وشرح أثر رجال الأحزاب فى توجيههم وتلقينهم معانى القول ، وكان مما قال « فى مصر اليوم جماعة من الشعراء ، تغنوا كثيراً فى الليالى الخوالى يوم كان الناس يسمرون فى المنازل ، ويسهرون فى البيوت ، وكان الرجل يعرف بالشعر ويوصف بالأدب لبيت يقوله فى تحية رب القصر

(١) الأدب الحديث ٢/٢١٨ (مطبعة الرسالة — القاهرة ١٩٥٩) .

(٢) ميخائيل نعيمة : الغربال ٣٧ و٣٩ (دار المعارف — القاهرة ١٩٤٦) .

أو تكريم السامرين ، وربما وصف بالعبقريّة لطرفة ينسبها إلى دعبل ،
أو حديث ينقله عن أبي نواس .

« ثم قضى الله أن يرسل إلى بعض القلوب رسول الوطنية ، فانتقل من
الخصوصيات إلى العموميات ، إلا أن الشعراء كانوا مع ذلك مقيدين بقيود
من الرياء ، فكان حافظ إبراهيم لا يطرب للشعر ولا يخف له إلا بحضرة
الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده ، وكان أحمد نسيم يمزج وطنياته بمدح محمد
إبراهيم هلال ، وكان شوقي يشوبها بمدح صاحب السمو أمير البلاد . وكنت
لا تسمع للشعراء شيئاً غير ما يدعون إليه يوم الاحتفال بفتح مدرسة ،
أو تشييد معهد .. إلى غير ذلك مما يساق إلى الشعراء سرقاً بدافع الشهرة
أو دافع المال .

« وكانت الأحزاب قد كثرت في مصر ، فكان لكل حزب شاعر ،
ولكل شاعر أشباع ، فتنافرت الآراء وتناكرت الأهواء ، إذ كان الشعراء
يستمدون وحيهم من سادتهم وكبرائهم ، وكان سادتهم منشقين مختلفين ،
فكانوا يضلونهم سواء السبيل .

« ثم شب جماعة آخرون لم يقدر لهم أن ينتموا إلى بعض الأحزاب ،
فرضوا بالخنول ، واكتفوا من الشعر بأبيات يقولونها في الوصف ، أو تنف
يجيدونها في النسيب ، وربما التفتوا إلى ما ينعم به إخوانهم من السعة في
العيش ، والبسطة في الجاه ، فأخذوا في شكوى الدهر وتأنيب الزمن ،
ووصفوا الأدب بأنه رفيق الفقر وحليف المسكنة ، وكان بجانب هؤلاء
جميعاً جماعة من النقاد ينقدون اللفظ والمعنى ، ويعرضون عن النحلة والمذهب .
فكنت تقرأ الشيخ طه حسين في نقد حافظ ، فتراه جملة من المذاهب
النحوية ، والمباحث اللغوية ، وربما رأيت طائفة من ألفاظ السباب في
خلال تلك السطور وضعها الكاتب حلية لبحثه ، وزينة لنقده ، وكان
الويل كل الويل لمن يغفل عن ترضية أولئك الناقدين ، فيمسي وهو مقذوف .

وكذلك كان الشعراء يأخذون طرائق التفكير عن الأحزاب ، ومسالك التعبير عن النقد ، ولم يكونوا فى أنفسهم شيئاً مذكوراً .

« ثم كان ما كان من الحوادث التى شتتت شمل الجميع ، تخفت كثير من أصوات أهل النقد والسياسة ، وعاد الشعراء إلى السكون » (١) .

ويبدو أن هذه الثورة بعثت أصداء بعيدة أخذت تتجاوب بشدة فى بيئات الأدب العربى فى شنى أقطاره ، وفى العراق كتب السيد محمد رضا الشيبى فى مقدمة ديوانه : رسالة الشاعر فيما نحن فيه لا تعدو صفة الدواء بعد تشخيص الداء ، ولا تعدل عن استخراج العضة البالغة من سنن الاجتماع وعبر التاريخ ، ولا تتعدى الإشادة بقيم الفضائل ومكارم الأخلاق ، فإذا كانت للشاعر جولة فى وجه من وجوه الإصلاح أو ناحية من نواحي الخير وإذا ومضت فى فنه شعلة تنير السبل الحالكه ، أوعلت صرخة تثير العزائم الخامدة ، أو سرت نفحة تحيى الرمم البالية ، فقد أدى الرسالة ، وهى هدفه الأقصى ، وفيها عوض عن كل فائت لكل من عشق فنه ، أو أخلص لمثله الأعلى (٢) .

ولم يقف هذا الأصل النقدى عند حدود الأفكار النظرية ، ولكنه طبق على كثير من الأعمال الأدبية وعلى كثير من أدباء عصر النهضة فى مراحلها الكثيرة وأطواره المتعددة ، وكان هذا الأصل واحداً من الأصول النقدية التى أجاد النقاد المعاصرون دراستها كما أجادوا تطبيقها على الأدب والأدباء . ولقد عدَّ البارودى حامل لواء التجديد فى الشعر فى العصر الحديث عند معظم مؤرخى الأدب ونقادهم ، وهو كذلك عند العقاد الذى

(١) البدائع للدكتور ذكى مبارك ١/١٩٦ .

(٢) ديوان الشيبى : ص و (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٠)

يصرح بأنه إمام الشعراء في هذا الطور الحديث ، وأنه بلا ريب صاحب الفضل الأول في تجديد أسلوب الشعر ، وإنقاذه من الصناعة والتكلف العقيم ورده إلى صدق الفطرة وسلامة التعبير^(١).

ولكنه حين يطبق هذا الأصل من أصول النقد الحديث ، وهو أن يكون الشاعر لسان الأمة المعبر عن آلامها وأمانيتها يرى أنه ليس لإمامة البارودي معنى إلا معنى السبق والابتداء القوي الفائق في هذا النمط الحديث «أما أنه كان ممثلاً لعصره جامعاً لنواحيه الأدبية أو الفكرية ، فذلك معنى من الإمامة لم يكن من حظّه ولا نظمه كان من همه . بل هو لم يكن ممثلاً حتى لثورة العراقية التي كان زعيماً من زعمائها ، وبطلاً مشهوراً بين أشهر أبطالها ، إذ كانت مشاركته في الثورة مشاركة الوزير السياسي والقائد الحربي ، لا مشاركة الشاعر الذي يصف شعور الجمهور أو يذكره بقصائده وأناشيده ، وتلاه شعراء آخرون كان حظهم في هذه الناحية مثل حظّه ، وحكمهم في تمثيل أيامهم مثل حكمه . فإسماعيل صبرى وأحمد شوقي وحفنى ناصف ومن ضارعهم من أبناء عصرهم يعدون في طليعة المدرسة الجديدة التي خلفت مدرسة العروضيين ، ولكنهم لم يعرضوا لنا في شعرهم إلا قليلاً من معارض الشعور في الحياة الشعبية ودرجات الانتقال من تفكير إلى تفكير . وعلة ذلك فيما نرى أنهم عاشوا في حيز الوظائف ، ولم يعيشوا في غمرة الائمة بين دوافع المد والجزر ، وعوامل الشدة والرخاء (١٤).

وقد أكبر العقاد من شأن الأدب الحديث الذي تبوأ منابر الأدب فيه فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرق ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي ، وكان أول ما ظهر من ثمرات ذلك أن نزعت الأقلام إلى الاستقلال ، ورفع غشاوة الرياء «وحسب الأدب العصري الحديث من روح الاستقلال في

شعرائه أنهم رفعوه من مراغة الامتهان التي عفرت جبينه زمناً ، فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهنيء بالمولود وما نفض يديه من تراب الميت ، ولن تراه يطرى من هو أول ذاميه في خلوته ، ويقذع في هجو من يكبره في سريره ، ولا واقفاً على المرافىء يودع الذاهب ويستقبل الآيب ، ولا متعرضاً للعطاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته ، وما بالقليل من هذه الروح الشماء في الأدب أن تجهز على آداب المواربة والتزلف بيننا ، أو تردها إلى وراء الأستار ، بعد إذا كانت تنشد في الأشعار ، وينادى بها في صحوة النهار (١).

دفاع عمر فيه المديح

وإن كان العقاد في بعض كتاباته يدافع عن شعر المديح ، ويعتقد أنه « من أفضل المقاييس لقياس حال الأمة والشاعر والأدب في وقت واحد فيخطيء من يظن أن الأمم المتروكة لا تمدح أو لا تقبل المدح من شعرائها إذ المديح جائز في كل أمة ومن كل شاعر ، فلا ضير على أعظم الشعراء أن يصوغ القصيد في مدح عظيم يعجب به ويؤمن بمناقبه ، ولا ضير على الأدب أن يشتمل على باب المديح بين أبوابه الكثيرة التي يعرفها الغربيون أو الشرقيون . وإنما الخلاف في نوع المديح لا في موضعه على إطلاقه . فمديح الأمم المتعلمة غير مديح الأمم الجاهلة ، والشاعر الذي يملك أمره يتبع في مدحه أسلوباً غير الذي يتبعه شاعر مغلوب على أمره . ومكانة الأديب في الأمة تظهر أتم الظهور من أساليب الشعراء في هاتين الحالتين فلن يقال إن للأدب مكاناً في الأمة والشاعر مضطر فيها إلى إذلال عقله وتسخير كرامته في مديح لا تسيغه العقول ، ولا يليق بالرجل الحر المرید لما يقول . ولن يقال إن الأمم متعلمة والمبالغات الشعرية فيها تؤخذ مأخذ

(١) العقاد : مقدمة الجزء الأول من ديوان المازني . وانظر (مطالعات في الكتب والحياة) ٢٧٩

الجد والوقار ، وهى أقرب إلى الهزل والهجاء المستور ، أولن يقال إن الأمة حرة تشعر بوجردها ، وأنت تقرأ مدائح شعرائها فلا ترى فيها ذكراً لغير الرؤساء ، ولا ترى فى الصفات التى يمدحون بها صفة ترجع إلى الأمة وتعتمد على تقديرها ، أو تستفاد من خدماتها والعمل بمشيئتها . فحافظ يمثل أمته فى مديحه ، كما يمثلها فى قصائده الاجتماعية ، فهو مديح يدل على مراحل الأدب والحرية القومية فى الأمة المصرية مرحلة بعد مرحلة ، وبهذه النخلة أيضاً كان حافظ متفرداً بين شعراء جيله قليل النظير (١) .

ولا ينكر الدكتور زكى مبارك أن كثيراً من الشعراء اتخذوا مدح الملوك والأمراء وسيلة من وسائل العيش ، ولا ينكر أن كثيراً منهم وصل بذلك إلى أسفل درجات الإسفاف ، ويصرح بأن من النقائص النفسية أن يسخر الشعر تسخييراً فى سبيل المنافع الزائلة ، ويعترف بأن هذه النقيصة تمس طوائف كثيرة من شعراء اللغة العربية ، وإن كان من أسباب العزاء أن هذه النقيصة لم يتفرد بعارها شعراء العرب ، فقد كان أكثر الشعراء فى أوربا يعيشون عالة على الملوك والأمراء ، ولم يعرف منهم باستقلال الشخصية إلا القليل .

ولكنه مع هذا يقول بأن المديح ديوان العرب ، وهو الوثيقة الباقية على ما كان فيهم من كرم الشئائل والخصال ، والمادحون قد يكذبون ، ولكنهم فى كذبهم يصورون ما اصطلاح عليه معاصروهم من ألوان المحاسن والعيوب ، فالشاعر الكاذب يقف كذبه عند حقيقة ممدوحه ، ولكنه من الوجهة الاجتماعية صادق كل الصدق ، لأنه يصور ما يتشهى ممدوحه أن يتصف به من كرائم الخلال... ويورد الدكتور مثالا من شعر البادية ومثالا من شعر الحضارة، ويبين ما فيهما من عظمة الوصف وروعة التصوير ، ورسم

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجبل الماضى ١٩

المثل التي يتطلع إليها الممدوحون ، فوق ما فيها من تخليد لآثار البيئة ،
وتوضيح بعض المفاهيم . والبحثرى الذي ضربت بمدائح الأمثال ، ليست
مدائح مما يجب أن يهمل لأنها من صنوف التملق والرياء ، يقول الدكتور
زكي مبارك : لقد تأملت تلك المدائح فوجدت فيها كثيراً من الصور
النفسية التي يقف عندها من يهتم بدرس دخائل النفوس ، وانظروا هذه
الآيات من داليته في مدح ابن الزيات محمد عبد الملك :

واستوى الناس فالقريب قريب عنده والبعيد غير بعيد
لا يميل الهوى به حين يمضى الرأى بين المقلِّ والمردود
وسواء لديه أبناء إسماعيل في حكمه وأبناء هود
مستريح الأحشاء من كل ضغن بارد الصدر من غليل الحقود

ما رأيكم في هذا ؟ أترون سوء المنقلب في مصائر الناس يقع إلا بعله
الهوى في إمضاء الرأى ، والتفرقة بين الأصدقاء والأعداء حين تنصب
الموازين ؟ وهل ترون متعة أفضل وأروح من راحة الأحشاء من عنف
الأضغان ، وبرد الصدور من غليل الأحقاد ؟ إن مثل هذا الشعر لا يمر
بأسماع الممدوحين بدون أن يترك في نفوسهم شوقاً إلى العدل ، وحنيناً إلى
سلامة الصدر من الغل ، فهو من نفثات الإصلاح ، ولو كره المتحذلقون !

« وفي القصيدة نفسها قطعة وصفية ، وإن كانت مدحاً فقد وصف
« الكاتب » في شخص ابن الزيات وصفاً دقيقاً يعد نموذجاً من نماذج البيان
ولكم أن تقولوا إن في بعض هذه القطعة ما يجري في طريق المدح الفضفاض ،
غير أنكم لا تستطيعون أن تنكروا دقة الوصف في هذين البيتين :

حزن مستعمل الكلام اختياراً وتجنبين ظلمة التعقيد

وركن اللفظ القريب فأدرك من به غاية المراد البعيد

نقفيهما دستور لنظام الكلام البليغ ، وهما يصلحان للتمثيل في أكثر
مقامات الإفصاح (١)

ويعمل الدكتور زكي مبارك عدم إجادة أدبائنا لوصف المخترعات
الحديثة بأنهم لم يخالطوها المخالطة التي تؤدي إلى انفعالهم بها ، وإنما ينظرون
إليها نظرتهم إلى شيء غريب عنهم ، وقد كان عجباً عند الشاعر حافظ إبراهيم
أن يجيد العرب وصف الناقة ، وهي تلك المركب الصعب ، ولا نجيد نحن
« وصف ذلك المركب الذلول » الأوتوموبيل . ويعلق الدكتور زكي مبارك
على هذه الملاحظة بأن حافظاً لو لاحظ أن الشاعر العربي ما أطنب في وصف
الناقة إلا لأنها كل شيء عنده ، ولأن أهله ورفاقه يعرفون من صفتها ما يعرف
لعلم أن السر في عجزنا عن وصف « الأوتوموبيل » ليس هو ضيق اللغة كما
نزعم ، بل لأننا ننظر إلى هذه المخترعات في الأرض كأننا ننظر إلى الشمس
في السماء . ثم يقول : مالنا ووصف هذه البدائع الفتانة والنفائس الخلابة ،
ونحن لا ننعيم بها ، ولا شيء فيها من صنع أيدينا ؟ إذن فلنترك وصفها
نوتقريتها لشعراء الغرب ، أولئك الذين يجدون من السرور بركوبها ، ما كان
يجده العربي ، وقد علا ظهر البعير البازل ، أو تسنم الناقة الهوجاء (٢)

وهذا تعليل جيد من غير شك لأن الشاعر إنما يكون صادقاً إذا عبر
عما أحس به وتفاعل معه من مظاهر الحياة ، ولكن هذه الفكرة كما نرى
من الأفكار التي تسلم بحرية الأديب ، وقصر أدبه على وصف تجاربه
الذاتية ، وإن كانت تمس هذه الفكرة ناحية جزئية إلا أنها تمثل مبدأ من
المبادئ اللذين يميل بعض النقاد إلى الأخذ بأحدهما ، ويميل غيرهم إلى المبدأ
الآخر الذي يدعو إلى أن يكون الأدب وسائر الفنون في خدمة الإنسان
والمجتمع .



(١) البدائع ١/١٠٦ (الطبعة الثانية : للطبعة المحمودية التجارية — القاهرة ١٩٣٥) .

(٢) البدائع ١/١٠٦٨ .

الأدب والمعرفة :

وكان من التيارات الجديدة التي تتصل بما يعالج الأدب من موضوعات ، وبما يرى أن تقتصر رسالته عليه ، تيار يلغى الأدب ويقضى على خصائصه الفنية التعبيرية عن العواطف ، ويتمثل هذا التيار في الدعوة التي نادى بها سلامة موسى في كتابه الذي سماه « البلاغة العصرية واللغة العربية » وذهب فيه إلى أن المنطق ينبغي أن يكون أساس البلاغة ، وينبغي أن تكون « مخاطبة العقل غاية المشىء بدلاً من مخاطبة العواطف ، والبلاغة كما هي الآن في لغتنا العربية تخاطب العواطف دون العقل ؛ وهذا ضرر عظيم ، فإننا حين ننصح لأحد الشبان بأن يسلك السلوك الحسن في الدنيا ، ويتخذ أسلوباً ناجحاً في الحياة نشير عليه بأن يجعل العقل والمنطق ، دون العاطفة والانفعال ، هدفه ووسيلته في كل ما يعمل . ولكن البلاغة العربية في حالها الحاضرة هي بلاغة العاطفة والانفعال فقط . وإذا جعلنا المنطق أساس البلاغة فإننا عندئذ نجعل قواعد المنطق ونظريات إقليدس مما يدرس للتفكير الحسن ، وهو الغاية الأولى للبلاغة ؛ ونبين قيمة الأرقام في التفكير الحسن ، ثم تأتى بعد ذلك الفنون ، وهي عاطفية إنسانية للترفيه الذهني . ولكن يجب أن نذكر أن التفكير الدقيق بالمنطق أخطر وأثمن من الترفيه الذهني بالفنون (١) .

فهذه الدعوة كما ترى تقوم على أساس من الرغبة في نهضة الأمة في نواحيها الفكرية والعقلية والعلمية ، أو تبدو كذلك ، إذ ترمى إلى تنحية البلاغة والأدب والفن جانباً ، والاتجاه نحو العلم والفلسفة والمنطق ، وتجريد الأدب من التعبير عن العواطف الإنسانية . والذين يخدمون العلم والتفكير هم العلماء والمفكرون ، ولا نستطيع أن ندعى أن الأدباء وخدمهم هم الذين يمثلون الطبقة المفكرة في الأمة ، إذ الحقيقة أنهم إنما يمثلون

طبقة واحدة من أهل الفن ، إلا إذا اجتمعت الموهبتان في إنسان ، فكان
فناناً مفكراً ، وهو حينئذ مطالب بما يوفى حق كل موهبة من الموهبتين .

أما العواطف فلا مناص من الاعتراف بها والاعتراف بمدى ما تستطيع
أن تؤثر في الإنسان وتوجه من تصرفاته في هذه الحياة ، وهي في هذا التأثير
أبعد أثراً وأشد خطراً في نفوس الأفراد والجماعات من آثار المنطق والتفكير
في حياتهم ، والشعر — كما يرى العقاد — شيء لا غنى عنه ، وهو باق ما بقيت
الحياة ، وإن تغيرت أساليبه ، وتناسخت أوزانه وأعارضه ، لأن موجرد
حيثما وجدت العاطفة الإنسانية ، ووجدت الحاجة إلى التعبير عنها في نسق
جميل وأسلوب بليغ . وإذا كان الناس في عهد من عهودهم الماضية في حاجة
إلى الشعر فهم الآن أحوج ما يكونون إليه بعد أن باتت النفوس خراء من جلال
العقائد وجمالها ، وخلا الجانب الذي كانت تعمده من القلوب ، فلا بد أن يخلفها
عليه خلف من خيالات الشعر وأحلام العواطف ، وإلا كسر اليأس القلوب ،
وحطمتها رجة الشك واضطراب الحيرة ، ومالا مشاحة فيه أن النهضة
القومية التي تشد العزائم وتحدوها في نهج النماء والثراء لا تطلع على الأمم
إلا على أعقاب النهضة الأدبية التي يتيقظ فيها الشعور وتتحرك العواطف
وتعتلج نوايا النفوس ومنازعها . وفي هذه الفترة ينبغ أعظم الشعراء ،
وتظهر أنفس مبتكرات الأدب ، فيكون الشعر كالناقوس المنبه للأمم ،
والحمادي الذي يأخذ بزمام ركبها (١) .

ومن الممكن أن تفسر هذه الدعوة الغربية التي دعا إليها سلامة مرسى
بما رآه من الضعف الملحوظ في هذه الأمة في مجالات التفكير . في أوائل
هذا العصر ، وهذا وإن كان صحيحاً مرجعه إلى عوامل كثيرة أدت إلى تدهور
هذه الأمة في مختلف نواحي النشاط الإنساني ، ولا تقع مغيبته على الأدباء ،
ولا يسألون عنه يوحد هم .

وظيفة الأدب في الإصلاح الاجتماعي

ثم اتسعت دائرة البحث في غاية الأدب ، وكثر الكاتِبون فيها والقائلون ،
بوجوب نهوض الأدب بمهمة الإصلاح الاجتماعي ، ومحاولة النهوض بالامة .
وحملوا الأدباء تبعه التخلف الاجتماعي المملحوظ وقد وازنوا بين أدباء العربية
وأدباء أوربا وأمريكا من هذه الناحية ، وخلصوا من هذه الموازنة إلى أن
من عوامل إكبار الأدب الأجنبي أنه استطاع أن ينهض بعبد الإصلاح
الاجتماعي ، وذلك بشرحه العلل والمعوقات في بعض طبقات الامة ، وأن
من أهم أسباب هوان الأدب العربي أنه لا يتحدث إلا عن نفس صاحبه .
ومطامحه وآماله ومتاعبه ، وعبر النقاد عن آمالهم في أن يتجه الأدباء اتجاها
إصلاحيا يجارى نهضة الامة ويتابع خطواتها في سبيل التقدم ، بل يرسم لها
سبيل التقدم ، وكان من الذين كتبوا في هذا الموضوع المرحوم الأستاذ
أحمد أمين الذي قال إن أول واجب على الأديب العربي أن يتعرف الحياة
الجديدة للامة العربية ويقودها ، ويجد في إصلاح عيوبها ، ويرسم لها مثلهما
الأعلى ويستحثها للسير إليه . إن الأديب العربي إلى الآن تغلب عليه
النزعة الفردية لا النزعة الاجتماعية . وأرى أن الأديب العربي يجب أن يتجه
من جديد بقوة ووفرة إلى النزعة الاجتماعية ، حتى يعوض ما فاتته منها ،
ومستقبل الامة العربية وحاضرها في أشد الاحتياج إلى الأديب الاجتماعي
ينهض بها .

ويطمح الأستاذ أحمد أمين إلى أن يكون لنا في الأديب العربي أمثال
برنارد شو في الأديب الانجليزي وأناطول فرانس في الأديب الفرنسي
وتولستوى في الأديب الروسي ، وأمثالهم ممن وقفوا أديهم على خدمة المجتمع
وإشعاره بعيوبه واستشارته إلى التسامى .

وهذا هو الأديب الأمريكي يحمل لواءه اليوم رجال مارسوا الحياة
العملية في شتى شؤونها ، ثم لم يكتبوا في خيال أو أوهايم وأحلام ، وإنما
يكتبون في مشكلاتهم المالية ومسائلهم اليومية وحياتهم الاجتماعية ، وأكثر

هؤلاء لا يستوحون أساطير اليونان ، وإنما يستوحون مجتمعهم وما فيه وما يصبو إليه ، وللأديب العربي أن يستوحى امرأ القيس أو شهر زاد ، ولكن يجب أن يكون ذلك نوعاً من الأدب ، لا كل نوع ، ولا هو النوع الغالب ، ولا هو الأرقى .

ثم يرى أن الذى أوقع الأدب العربى فى هذا النقص أن الأدب ظل من ظلال الحياة الاجتماعية ، ولبيئة أثر كبير فى تكوينه ، والأمم العربية قضت عهداً طويلاً فى دور قوى فيه الوعى الفردى ، ولم يقم فيه الوعى الاجتماعى شأن الأمم كلها . ولكن الأمم الحية قطعت هذا الدور ، وتعلمت الوعى الاجتماعى ، والأمم العربية لا يزال الوعى الاجتماعى فيها فى حالة التكون لم ينم ولم يتقو . فالوعى الاجتماعى يكون حيث يكون شعور أفراد الأمة بعلاقاتهم وخيرهم واتجاه أفكارهم ، وإرادتهم لخير المجتمع بجانب الشعور بالتفكير والإرادة فى أشخاصهم .

ثم ينتهى إلى القول بأن الأمم الشرقية ، وهى فى بدء عهدها بالوعى الاجتماعى ، يجب أن يكون لها أدباء يدفعون هذا الوعى العام إلى الأمام حتى يكمل وينضج (١) .

وقد رأى الأستاذ توفيق الحكيم فى كلام الأستاذ أحمد أمين تعريضا به وبقصته شهر زاد ، فرد عليه ، مدافعاً عن هذا الأدب الذى سماه أدباً فردياً ، ومدافعاً أيضاً عن استيحاء الأدباء المعاصرين آثار و شخصيات القدماء بقوله « مع الأسف أراى مضطراً إلى أن أقول إن استيحاء أساطير اليونان والرومان وامرئ القيس ، و «شهر زاد» هو النوع الأرقى فى الأدب ، فى كل أدب ، لا فى الماضى وحده ولا فى الحاضر ، بل فى الغد أيضاً ، وبعد آلاف السنين مادام الإنسان إنساناً ، وما دام رقيه ذهنى بخير لم يصبه انتكاس ، فالإنسان

الأعلى هو الذى يصون « الجمال الفنى » من الاستغلال فى أى صورة من صورته ، ويحتفظ به لمتعته الذهنية وثقافته الروحية . وإن اليوم الذى نرى فيه الأدب قد استخدم للدعايات الاجتماعية ، والتصوير استغل فى معارض الإعلان عن السلع التجارية ، والشعر جعل أداة لإثارة الجماهير فى الانتخابات السياسية هو اليوم الذى نوقن فيه بأن الإنسان قد كثر فأنقلب طفلاً يضع فى فمه تحف الذهن وطرف الفكر ، لأنه لا يدرك لها نفعا غير ذلك النفع المادى المباشر . والأدب الأمريكى الذى يعجب به أحمد أمين هو فى أغلبه صحافة راقية أكثر مما هو أدب حقيقى . والأدب الحقيقى هو ما استند إلى أساطير اليونان والرومان ، أى مخلوقات الإنسانية التى أبدعتها أحلامها الجميلة وخيالها الرائع .

ثم يذكر أن الخلاف بينه وبين الأستاذ أحمد أمين إنما ينصب على معنى الرقى ، والحكيم لا يسلم أبداً بأن رقى الإنسان هو فى تقدم أسباب معاشه المادية . هذا حقاً هو الرقى بالمعنى الأمريكى ، ولكن الرقى بالمعنى الإنسانى المثالى شئ غير ذلك . إن الإنسان الأعلى ليس ذلك الذى يضع كل شئ فى فمه ، ولكنه ذلك الذى يشعر بحاجته إلى متع معنوية وأغذية روحية وأطعمة ذهنية ، لا علاقة لها من قرب أو بعد بضرورات حياته المادية أو الجثمانية ، إن مطاعم الناس شاءت أن تمت أيديها الفانية إلى هذا الجوهر السامى لتسخره فى شئون الأرض ، فرأينا الشعر والأدب يتجهان إلى غايات نفعية ، فاستخدام الشعر أحياناً لمدح الملوك والأمراء من أجل المال والثراء أو لنشر الدعوة فى الدين والسياسة من أجل الثواب أو الجزاء ، ولكن كلمة الفن هى العليا دائماً ، وذلك ما لا يسلم به الأستاذ أحمد أمين ، فهو يعتقد أن الفن المسخر لخدمة الضرورات اليومية فى المجتمع هو الفن الأرقى ، متأثراً ولا ريب بتلك النظريات الحديثة فى السياسة والاقتصاد التى ترمى كلها إلى تملق الجماهير ، ومداهنة الدهماء ، ومصانعة الجماعات والنقابات ومسايرة الكتل والسواد من الناس والشعوب .

أما إذا كان في الإمكان وجود فن يخدم المجتمع دون أن يفقد ذرة من قيمته الفنية العليا فإني أرحب به وأسلم على الفور بأنه الأرقى . ولكن هذا لا يتهياً إلا للأفذاذ الذين لا يظهرون في كل زمان (١).

وقد وضع الأستاذ أحمد أمين رأيه في تعقيبه على هذا الرد ، فاتهم الأستاذ توفيق الحكيم بأنه قلب غرضه رأساً على عقب ، ونسب إليه ما لم يقل «إني دعوت إلى أن يكون من مصادر الأدب حياتنا الاجتماعية التي نحياها ، فيكون لها روايات تمثل برّس طبقات الشعب وأغلالها والاستبداد بها ، وتدعو إلى حياة أسمى من حياتنا ، وإلى تكسير أغلالنا ، والثورة على الظلم الذي ينتابنا . فاستنتج من هذا استنتاجاً عجيباً أنني أدعو إلى المادية وإلى تسخير الأدب في خدمة العيش ، وإني أريد على حد تعبيره أن أستخدم الأدب للدعوات الاجتماعية . لا يا أخى ، فرق كبير بين الدعوة إلى أن يكون من مصادر الأدب الحياة الاجتماعية والوعى الاجتماعى ، وبين الدعوة إلى مادية الأدب وتسخيرها للأغراض الوضيعة ، فالأدب الاجتماعى قد يكون فى أسمى مراتب الروحانية . وفى الأدب الفردى ما هو مادية وما هو روحانى ، وفى الأدب الاجتماعى ما هو مادية وما هو روحانى ، فتعميمك بأن الأدب الاجتماعى أدب مادية ، وأنه هو الذى أقصده دون سواه ، ظلم فى الحكم لا ترضاه .

« ولعل الخلاف الحقيقى بينك وبينى أنك تفضل الأدب الذى ينبع من الوعى الفردى على الأدب الذى ينبع من الوعى الاجتماعى ، وأنت تفضل الأدب الذى يستوحى أدب اليونان والرومان أو امرئ القيس وشهرزاد على الأدب الذى يستوحى الحياة الاجتماعية الحاضرة . وتفضل الفن للفن على الفن للمجتمع .

أو من الحق أن تستلهم الأدب اليونانى والرومانى وتترك استلهم

قومك ، وهم أولى بالاستلهم ، ونحن أكثر تذوقا لما يستلهم منا ، وأشد انتفاعاً به من غير أن ينتقص الفن شيئاً ؟

• أيعجبك أن ينصرف الأدباء كلهم إلى وصف لوحة الحب والاستمتاع باللذة والتغزل في الخمر ، ولا يتعرضون لمكبلين بالأغلال يحب أن يفكوا ، وإلى غارقين في الجهل يجب أن يتعلموا ، ومصابين بالجنون يجب أن ينشطوا ، ولا صقين بالأرض يجب أن يعلموا إلى السماء ، ثم تقول « الفن للفن » ؟ وماذا يضير الفن لو نظر إلى المجتمع فرفعه ، كما فعل برنارد شو وتولستوى وأمثالهما (١) ؟

* * *

ولقد ساء جماعة من النقاد أن يقصر بعض أدباء القصة في مطاوعة الحياة الراهنة ، وأن يهملوا القيام بقسط من التوجيه والإرشاد ، وألا يتخذوا من أدوائنا الاجتماعية مادة يؤثر بها في الجمهور ، ويحببونه فيما يعود عليه بالنفع ، فهل قصر أدباء القصة حقاً في هذا الواجب ، وماذا كان عليهم أن يفعلوا ؟.

وقد أجاب عن هذا السؤال الأستاذ محمود تيمور ، وشرح رأيه في مدى ما يحققه القاص بعمله الفني من الغايات الاجتماعية ، فقال : كثير مما يقع الخلاف على نقطة تعرض للباحث في هذا الموضوع . تلك هي أن بعض الناس يظنون أن القصصى أو الأديب على وجه عام يملك أن يؤثر في المجتمع الذى يعيش فيه ، بأن يوجب ثورة مثلاً ، وأن ينشئ مذهباً أية كانت غايته . وبعبارة أخرى : يكون له تأثير إيجابى فى البيئة التى يحيا فيها ، وعندى أن رأى الراجح فى هذه الناحية هو أن القاص المؤهوب بحسه المرهف ويقظته الحادة فى الشعور بأدق الخللجات التى تسرى فى المجتمع قادر على أن يقتنص الخفى العميق السكامن فى وعية الجمهور ، فلا يلبث أن يعبر عنه ، أى يحيله مادة مكتوبة .

« وقد يكون فيما يزاول من ذلك مدفوعا بعامل لا شعورى تخفى عليه ملاحظه، فهو يتأثر بالمجتمع الذى يعيش فيه، فيترجم عن هذا التأثير قبل أن يحسه سواه، فى عمل قصصى. مثله فى ذلك مثل سائر الفنانين من موسيقيين ومثاليين ومن إليهم.

وفى إمكاننا أن نستشهد بالثورة الفرنسية، فقد حسب أناس أن بعض أعلام الكتاب، أمثال روسو وفولتير، هم الذين كانوا مبعث هذه الثورة؟ والحق أن الثورة بدأت قبلهم، بيد أنها كانت كامنة - كبوتة فى أطوار النفوس، وربما كان بعض النفوس لم يحسها. فوضع أولئك الأعلام ما وضعوا من المؤلفات التى نهت الجمهور إلى ما كان غامضا فى نفسه، مستورا عن حسه لا يستطيع أن يكشف عنه بلسانه، فهم لم يخلقوا الثورة بآراء ومذاهب ابتكرها من محض قرائحهم، وإنما كان عملهم موقوفاً على إجادة التعبير عن رغبات الشعب الكمينة.

«فالذين يلزمون القصاص المصريين على سكرتهم قد يكرن فى لومهم بعض الحق، فإما أن يكون أولئك القصاص لم يواتهم من الملكات الموهوبة ما يتمكنون به من أن يحسوا، أو يحسنوا التعبير عن المطامح والنزعات التى تضطرم بين حنايا المجتمع، وإما أنهم يحسون ويدركون ما يصح أن يكتبوا فيه، ويجعلوه مادة لقصصهم، ولكن ملابسات الحياة الراهنة، تحجزهم عن ذلك، وإما أن يكون الأمر كما يريد البعض أن يقول؛ وذلك أن البيئة المصرية فى هذه الفترة يستبد بها سبات. وما يختلج فيها الفينة بعد الفينة إنما يختلج لمحا وخطفا، فهو لا يثير الفنان ولا يبعثه على التأثير والتعبير.

«ومثل هذا أن يجب أن يقال فى النقد الموجه إلى الموسيقيين لخلو ألحانهم مما يثير الشجاعة والحماسة، وامتلائها بألوان متشابهة من النواح والبكاء أو الهزل والمجون. وعذرهم الحق أن ذلك تصوير لنفسية الأمة التى

يساكنونها ، وماهى إلا بين ماجن يهزل أو شاك يئن ، ولا يطلب من الموسيقى أن يتكلف أو يفتعل فيؤلف لحنا يمثل النفوس القوية ، مع أنه لم يسترحه من قلب الشعب . فإن فعل ذلك كان كالقاص الذى يتكلف قطعة ثائرة ، دون أن يستلهم قومه هذه الحماسة ، فالتكلف والافتعال مقضى عليهما بالإخفاق والخذلان ، ولن يكتب الخلود إلا لعمل يخرج من قلب فنان صادق التعبير خالص الإلهام .

ولا ننس مع هذا أن بعض قصاصينا الفنيين لم يفتهم تسجيل ظواهر التذمر أو النشاط الحيوى ، ولم يهملوا عرض اشتقات الأمراض الاجتماعية التى يعانها الشعب . وليكننا نرجو أن تقوى فى الأمة روح الطمرح إلى ما هو الأعلى ، وأن تستخدم بين جوانحها الآمال والرغبات ، فيعظم اهتمام الفنانين بالتعبير عن مشاعر الأمة فى صياغتهم الفنية . ويكون للقصصيين من ذلك نصيب وافر (١) .

* * *

ولعل فى هذه المناقشات والمساجلات ما يضع أمامنا صورة واضحة للأدب الهادف والدعوة إليه على لسان النقاد المعاصرين ، ثم صورة لدفاع أصحاب الفن عن أدبهم ، وعن حريتهم فى الموضوعات والمعانى والأفكار التى يتخيرونها مادة لأدبهم ، والحديث يطول فى عرض آراء الفريقين ، ولذلك نكتفى بهذا المثال لوضوحه ، وظهور حجة الفريقين فيه ، لننتقل من ذلك إلى موضوع من الموضوعات التى ألم بها النقد المعاصر ، واختلفت فيه آراء النقاد المعاصرين ، وإن كان هذا الموضوع غير جديد على موضوعات النقد الأدبى ، كما لم تكن مادته جديدة على الأدب الحديث ، وذلك الموضوع هو تعرض بعض الأدباء للكشف فى الوصف وفى استساغتهم القصة ، والتعبير عن بعض المعانى التى تخدش وجه العفة والحياء ، وهما من الفضائل النفسية التى عرفتها الإنسانية من قديم الزمن ، واهتدت إليها بفطرتها السليمة ،

وقدرتها على التمييز بين الخير والشر ، والتفريق بين الفضيلة والرذيلة ، وما يباح أن يظهر ويبين ، وما ينبغي أن يخفى ويستتر .

وإذا ألقينا نظرة على الشعر العربي في هذه الأيام ، رأينا رأى الأستاذ نديم نعيمة « أن الفورة الهائلة التي هو فيها ليست في الغالب إلا فورة أوزان وقوالب ، فورة مدارس واتجاهات ، فورة زخرفة وشكل ونغم ، وهي بالتالي وليدة شعور سطحي وضيق ، لأنه يقف من الحياة عند شكلها وزخرفها وقالها ، ولكنه لا يدخل قلبها النابض . ولذلك كلها دارت الحياة بناديرتها فغيرت من قوالبها وقوالبنا ، وبدلت من أوزانها وأوزاننا ، ترانا نقف نفتش عن شعراء كنا بالأمس نعرفهم فلا نجدهم ، وعن شعر حسبناه البارحة عظيماً وخالداً فلا نعثر له على أثر ، ولذلك ترانا نكاد نخش في أن نبرز للعالم شعراء يعيشون أكثر من أعمارهم ، أو دواوين تستمر بعد أن تنهأ الأوراق التي كتبت عليها . لقد ماتت الشوقيات أو كادت ، وبالأمس كانت ملء سمع العالم العربي وبصره . ومات الرصافي ، وبالأمس كان « رب البيان وحجة القلم » ، وهو ذا سعيد عقل — حتى سعيد عقل — بدأت بنات شعره تموت ، وهو شخصياً لا يزال عازباً ...

ثم يتحدث الناقد عن الشاعر نزار قباني ، وعن ديوانه الذي أسماه « قصائد من نزار قباني » وقد بدأ اسمه منذ مدة يطرق قلوب الناس ، وكثيراً ما يسمح له بالدخول ، ويقول إن صاحب هذه المجموعة قد وثق بنفسه في عالم الشعر كل الثقة ، ففضل أن يشهد اسمه لقصائده قبل أن تشهد قصائده لاسمه ، ولذلك أطلق على مجموعته الشعرية هذا الاسم « قصائد من نزار قباني » ، ولا يأخذ الناقد على الشاعر ثقته بنفسه وبشاعريته ، ولا ينكر عليه اسم اختاره لقصائده ، بل ليثبت حق الشعر في تسمية نفسه ، فهو كثيراً ما يكون أفصح من غيره في التحدث عن نفسه وعن قائله . .

ثم يأخذ الناقد على نزار قباني أن أكثر شعره في هذه المجموعة إنما هو في المرأة ، فلو « استثنينا خمساً تقريباً من قصائد القباني التسع والثلاثين التي تتألف منها المجموعة لكانت برمتها في المرأة ، ولعل هذه القصائد الخمس هي الوحيدة التي تشذ عن القاعدة المتبعة في جميع ما ظهر للقباني من شعر ، فالمرأة هي الموضوع الأول والأخير في « قالت لي السمراء » و « طفولة نهد » و « سامبا » و « أنت لي » ، حتى ليكاد المتصفح لهذه المنظومات يعتقد أن شيئاً قد طرأ على الدنيا ، فخلت فجأة من كل شيء بالنسبة لنزار قباني إلا من المرأة ، فكأنني بالشعر عندما صاحبنا لا يكون شعراً إلا إذا كان في المرأة . ولها ، وكأنني به لا يحس الحياة إلا إذا أطمت عليه من إحدى « قرارير الطيب » فأثارت شعوره في صدر ناهد أو خصر ضامر أو بسمه مغناج . أما أن تكون للحياة في هذا الوجرد الرحب سبل غير سبل المرأة ، ومشاكل غير المشاكل النسوية ، وحنين غير حنين الأنثى للذكر ، أما أن يكون في هذا الرجود ذكر وإناث يعانرن مشكلة الوجرد ، فترضع صدورهم الحيرة وتمتص شفاههم الأسئلة ، وتذوب عيونهم في وحشية المجهول ، أناس يعانون الحياة بجوعها وشبعها ، وبأنسها ووحشتها ، بصراحتها وغمرضاها ، بنظلمها وعدلها ، بإلهها وشيطانها ، أما أن يكون في الحياة كل هذا فأمر لا يكاد أن يكون على ما يبدو من المكانة بحيث يستطيع أن يدندن في إحساس شاعرنا فيحظى منه باهتزازة .

« ولقد يكون لنزار قباني عذر في عدم تحسسه شيء من جميع مظاهر الحياة في وجردنا الرحب ما خلا المرأة . كأن يقال مثلاً : إن الرجل في شعره من أرباب الاختصاص ، واختصاصه بالمرأة لا يترك له مجالاً في أن يتحسس غيرها من بين مخلوقات الله ، أو يهتز لغير قضاياها من جميع ما تخلق الحياة لأصحاب الحياة من قضايا . . . ولست فقط من الذين يحسون العدالة في مثل هذا العذر ، بل أني أرى الكفر كل الكفر ، والجريمة كل الجريمة في أن ننكر على أي من الناس حقه في التخصص ، وخصوصاً في

عالم عربي قل اختصاصه ، فقل فيه الخلق والإبداع والتجدد ، إلا أنه كان من حق المتخصص علينا أن نهال له ونكبر ، فلنا بدورنا عليه حقوق ، وهى أن يستطيع ، إذا انفرد بناحية معينة من نواحي وجودنا اللامتناهية ، أن ينفذ منها إلى الأعماق ، فيقدم للناس عنها صورة حية كاملة يقرها وجدانه ولا يتنكر لها الوجرد . أصورة كاملة حية تلك التى رسمتها للمرأة قصائد نزار قبانى فى المجرعة ؟

ثم يقول الكاتب : لست مبالغا إذا قلت إننى فتشت عن المرأة فى شعر نزار قبانى فلم أجدها ، فتشت محاولا أن ألتقى بالمرأة كإنسانة حية تعاني كغيرها من الناس مشكلة الحياة والوجرد ، تجوع وتشبع ، تصلى وتكفر ، تطمئن للحياة وتقلق للموت ، تدمع فرق سرير فتبتسم لها براءة من فى السرير . أقول ؛ حاولت فى شعر نزار قبانى أن ألتقى بالمرأة كما تبدو لعين إنسان ، فكان أن أخطأتها ، ولقيت مكانها الأثى كما تبدو لعين الذكر ، فهى دائما نبذية الفم ، جائعة الشفتين ، مشنجة العروق ، سعيرية النهدين ملتبهة المفاصل ، جحيمية البدن ، إن لبست تذيب تحرقا إلى عريها ، وإن تعطرت فلكى تشحن الفضاء برائحة الغريزة ، لا يرتاح لها سرير ، ولا يخشع من صخبها ليل ، ولا يهجع من وهجها عصب ، فهى تعمل أبداً ، وعملها منحصر دائما فى أن تثير أو تثار ، تحرق أو تحترق ، تشتهى أو تشتهى ، تمضغ أو تمضغ^(١) .

وقد عرف قوم من الشعراء والأدباء بالتصريح بما تنكر التصريح به النفوس الكريمة ، وفى مقدمة أولئك امرؤ القيس وأبو نواس وغيرهم من شعراء العربية فى بعض العصور ، وقد أرضى شعرهم الماكن الخلع طائفة من النقاد ممن هم على شاكلتهم . أو ممن لا يعنيههم فحش الغرض بقدر ما يعنيههم إجادة الأديب التعبير عما عرض له من المعانى والأغراض ،

(١) مجلة (الآداب) البروتية : ص ٤٣ من العدد الثانى من السنة الخامسة فى شباط

(فبراير) سنة ١٩٥٧ .

كما أسخط طائفة من النقاد رأوا فيه انحرافاً عن قواعد الأخلاق، واستشارة
للغرائز الوضيعة في الإنسان، وتهيجاً لقوى الشر فيه، ومثلاً رديئة للفن
الذي يتصف بالرفعة والجمال. وقديماً نادى قدامة برأيه بحرية الأديب،
وسرح بأن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر
من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر
بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة
من أن لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب
للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من
الرفعة والضعفة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح والعضية،
وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في
ذلك إلى النهاية المطلوبة.. فإني رأيت من يعيب امرأ القيس في قوله
« فمثلك حبلى ... » ويذكر أن هذا المعنى فاحش، وليست فحاشة المعنى في
نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب
مثلاً رداءته في ذاته (١).

وإذا كانت مثل تلك الآراء قد برزت في ذلك الوقت المبكر على الرغم
من قوة التقاليد آنذاك فإن تلك الآراء كانت أكثر بروزاً في العصر الحديث
الذي أصاب الحياة الاجتماعية فيه كثير من التغير، واختلف النظر إلى كثير
من المقاييس اختلافاً كثيراً، فقد رأى بعض الأدباء في كشف السوءات
والتحدث عن الخبثات لوناً من التجديد، وهى في نظر بعض النقاد مظاهر
من مظاهر الصدق في التعبير عن النفس، وتصوير لبعض جوانب الحياة
التي ينبغي أن تظهر لتظهر صورة جوانب الحياة المختلفة، في حين رأى غيرهم
في هذا انحذاراً وخروجاً على قواعد السلوك ومبادئ الأخلاق، وخدشاً
لكرامة الإنسانية، وعدوه فحشاً ينبغي أن يرفع عنه هذا الفن الرفيع.

وقد اشتهر ذلك اللون من الأدب باسم « الأدب المكشوف » . وقد كتب الأستاذ إبراهيم المصري (١) . فبين أن أغلب الجمهور عندنا نظراً لاجتيازنا فترة الانتقال الحاضرة يعتقد أن المقصود بالأدب المكشوف هو أدب التبذل والتهتك وتصوير المحرمات المنسية والميول المنحرفة ، وأن كل من يعالج هذا الأدب إنما يرمى إلى نشر الإباحية الممقوتة ، وأن من واجب الحكومات والمصلحين وقادة الرأي محاربة هذا الأدب وأصحابه حرصاً على أخلاق الأمة . والغريب أن الأدب المكشوف اسم غير معروف في أوربا حيث ابتدع هذا الأدب ، وإنما هو اسم ابتكرناه نحن ، وخلقنا عليه ثوباً صارخاً مما جعل المحافظين التقليديين يرون فيه الشيء الكثير من معنى التحدى .

ثم قال إن ما نسميه أدباً مكشوفاً يسميه الغربيون « ناتيواليزم » أو « ريباليزم » أى رسم الطبيعة كما هى . أما أدب التهلك والتبذل فلا يعتبر هناك أدباً ، بل يطلق عليه اسم « بورتوجرافى » للتفريق بينه وبين الأدب الصحيح . والناتوراليزم ، أو ما يسمى عندنا بالأدب المكشوف مذهب يعترف بحرية الكاتب فى أن يقول كل شيء ويرسم كل شيء وينتقد كل شيء فى حدود أدب القول ما دام حسن النية رائده ، وتصوير الحقيقة البريئة غرضه الأول والآخر . وهذا الأدب يتيح للقصصى بصفة عامة أن يصور أخفى الغرائز البشرية ويحدثنا عن أطوارها وتقلباتها وتفاعلهما وما يتولد عنها من أعراض تصطبغ بها الصبغة الشخصية الإنسانية فى فترة من فترات حياتها . وإذن فالمقصود بهذا الأدب ليس ترويج الإباحية الممقوتة ولا نشر التبذل والتهتك ، بل دراسة الإنسان ، والكشف عن ميوله الدفينة ونزعاته الغريبة التى تسيطر تمام السيطرة على معظم اتجاهات عقله وقلبه .

ومن الميسور جداً أن نفرق بين الأدب الصحيح الذى يرسم الأعراض النفسية الغريبة ليهتدى إلى حقيقة الإنسان وبين الأدب الزائف الذى يروج

للتهتك ويتاجر بالشهوات ويعمل على هدم الأخلاق . ومن مميزات الأدب الأول أنه لا يبالغ في وصف تلك الأعراض الجسمية والنفسية الغريبة ، ولا يخلع عليها حملاً خيالية رائعة تستهوى القارىء وتفسده ، ولا يلتذ برسم الدقائق والتفاصيل الجنسية ، بل يعالجها في أدب جم وحيدة تامة ، ويقررها تقريراً هادئاً لا يؤثر في أعصاب القارىء ، ولا تشوبه النية الخبيثة التي تخرج بالحقيقة عن محيط الأدب ، وتتهرب إلى درك التبذل .

أما الأستاذ العقاد فقد حمل على شيوع هذا اللون في الأدب الأوربي الحديث بعد الحرب العالمية ، ووصفه بأنه أدب ضرورة كثيفة ، وخضوع أعمى للحاجة العاجلة ، وليس بأدب حرية وتمرد على قيود الضرورة ، فقد أطلقت الحرب عشرات الملايين من الجنود عاشوا في الخنادق معيشة الهمج الذين يواجهون ضرورة الجسم في كل ساعة من الساعات ، وتعودوا نسيان التهذيب في الشعور والذوق والكلام ، فإذا انطلق هذا الجيل المصاب في دماثته وصبره وعزيمته يريد أن يفرض على الدنيا تلك الآفات والنقائص فليس هذا دعوة إلى التجديد (١) .

وكذلك كتب في هذا الموضوع كثير من الأدباء والنقاد وفي مقدمتهم ، إبراهيم عبد القادر المازني الذي جعل هذا الأدب المكشوف شبيهاً بالنزعة إلى العري عن اللباس ، وقال إن النزوع الملحوظ في أدب القصة الأوربية إلى تناول المسائل الجنسية بلغة صريحة ، أو إلى الأدب المكشوف كما يقولون شبيهه بالنزوع إلى العري ، بل الحركتان فرعان من أصل واحد وهما في الغرب متسايرتان بخطا متقاربة ، وقد لا يكون ثم بأس في الفشو في نهاية الأمر ، ولكن البأس يكون من التجرد في جماعة كاسية ومن الأدب المكشوف لأذهان ألفت الاستتار ، وعلى أنى لا أرى مزية للكشف لا تنال بالتحفظ والضبط ، بل إنى لا أرى على الإنسان خسارة لا تعرض ،

إن الإنسان عرف الثياب فهو يستتر بها جسمه ، ولو ظل عاريا كغيره من الحيوان لما كان للمسائل الجنسية وذكورها أو حتى رؤيتها أى تأثير فى نفسه ، فإننا نرى الحيوانات عارية ولا نخجل ، ونشهد تنزيها فلا تتحرك لذلك شهواتنا . وكان يمكن أن يكون هذا نظر الإنسان إلى الإنسان لو ظل عاريا . ولكنه استتر فكان من فضل الثياب أن صرفت ذهنه إلى حد كبير عن جسمه وشهواته إلى ما هو أسمى وأعلى ، وأن جعلت ما فى الثياب شيئا يستحى منه ، ولا يذكر إلا بعبارات مستورة مثله . وصحيح أن الثياب أغرت بالتطلع والكشف ولكنها حجبت فرجعت النفوس والعقول وجهات أخرى ، وكان من فضلها هذا الرقى . ولا فرق عندى بين أن تصف المسائل الجنسية شاذة كانت أو غير شاذة وصفا صريحا فى قصد ، وأن تعرى إنسانا فى الطريق وتزع عنه ثيابه . وإذا كان أحد يرى فرقا فإنى لا أراه ، وما دام الإنسان يلبس الثياب ويستتر بها فلا بد أن يتوخى فى كتابته الكبح والضغط ، والثياب جمال مزيد ، وقد التمسها الإنسان أول ما التمسها للزينة لا للمنفعة . والجسم الإنسانى فى الثوب المناسب أجمل منه وهو عريان وأفتن أيضا . وكذلك الكتابة الصريحة أقل جمالا وفتنة من اللغة المستورة ، ومزية التحفظ فى الكتابة أنه يجعلها أقوى وأفعل وآنس وأسى (١) .

وقد نقدت الشاعر معروف الرصافى فى غزله المكشوف فقلت « وكان للرصافى فى غزل متبذل ووصف مكشوف ، لم يتورع فيه الرصافى عن ذكر الخفيات ، وكشف العورات فى غير تحفظ ولا احتشام مما ياباه العقل ويمجه الذوق ، وما كان يليق منه ولا يقبل هذا وهو الذى جعل شعره صورة لمجتمع وقائدا لأمة ولا سيما بعدما عرف إقبال الناس على آثاره وحفظهم أقواله . ثم قلت « ولعل فى قصيدته التى سماها « بداعة لا خلاعة » التى نظمها فى القسطنطينية والى مطلعها :

مثلت في دلالها عريانه فأرتى محاسنا فتانه

أقصى الاستهتار والتبذل في الوصف، والكشف في القصة، وقد برى ديوانه المطبوع من أمثال هذا الشعر الماجن الخليع. ثم قلت: وإذا كان الشعر صورة لصاحبه وتعبيرا عن حياته وأحاسيسه ومشاعره فمن الممكن القول بأن الرصافي في هذه القصيدة وما يكون من أمثالها قد عبر عن ذات نفسه، وأبرز تجاربه الخاصة في حياته التي قضى أكثرها عزبا، وصور آماله ونزعاته تصويرا يوصف بالصدق في نظر بعض النقاد (١).

وقد امتدت هذه النزعة في رعاية الأخلاق وصيانة العفة، والبعد عما يخذش وجه الحياء، إلى كل ما يطرق الأسماع إلى جانب ما تقرأه العين. في الشعر والنثر والقصص، فشملت الأغاني الماجنة التي يرددها بعض المغنين، ثم يرددها من بعدهم الغواة، وقد فطن كثير من النقاد المعاصرين إلى سوء مغبة هذه الأغاني، وما تضمنته من فحش، ومن أمثلة ذلك ما كتبه الأستاذ علي محمد البحر أوى في قوله «جاءت السنوات الأخيرة فطغت على سوق الأغاني الشعبية موجة متدلّية خطيرة، اكتسحت أمامها كل ظاهرة أخرى، وكادت تجنى على نهضتنا الاجتماعية والأدبية، إن لم تكن قد جنت بالفعل. ولست ننتجني عليها، ولكننا نعرض بعض نماذجها، ونعترف بأن تدليها لا يمكن أن ينزل إليه وصف، أو يصوره أسف واشمئزاز، فانظر الأغنية الآتية. مثلا التي تذاع على لسان سيدة:

إيه رأيك في خفاقي؟ إيه رأيك في لطاقي؟
مش خفة شربات؟ مش رقه دليكات.
إيه تسوى الجنيات جنب البرلنتي؟
ولم نقرأ أوقح من هذا الغزل على لسان المرأة إلا قول الناظم:
دا جمالي ما وردشي ومثالي ما صدفي.

(١) راجع صفحة ١٩٠ وما بعدها من الطبعة الثانية من كتابي «معروف الرصافي».

حورية من الجنه هـربانه بالعنيه
للناس انتهمنى لوصالى تتمنى
وكفى .. قاتلوا الله نخجل من أن ننقل إليك بقيتها مهما حملنا النفس
على التجلد !
ثم هل رأيت إسفاقاو « قلة حياء » تتجلى فى أظهر من قولهم فى
هذه الأغنية :

الى مايمك وصى عليه جز أمك
وبركة يا جامع الى جات منه ماجات منك
أو قولهم فى هذه الأغنية التى نكتفى بمطلعها على لسان سيدة أيضاً :
من البلىكونه للشبـاك مشغوله بك قاعده استنـاك
أو فى أخرى :

على عينك ياتاجر. أنا خفة ، أنا دحـه ، أنا حلوه. ومهرى غالى ياشاطر !
أو فى أخرى :

أنا الجمال ، أنا البدع .. أنا الدلال ويـا الدلع .. ياسلام ياسلام !
فأية صورة يمكن أن تعطيها هذه الأغاني البذيئة عن المرأة ، وعن
الحياة الاجتماعية فى العصر الذى تنشر فيه ؟ بل أية صورة يمكن أن يعطيها
عن الاستهتار المطلق قولهم فى هذه الأغنية :

بلاش مناهدة طاو عيني إيه تاخدى لما تلاوعيني
أو قولهم فى أغنية أخرى :

على دينك ولا على دى الهوى راميك ورامينى
أو قولهم فى أغنية ثالثة :

يكون فى عليك أنا مش فاضى وكل ساعه اعمل لك قاضى
أنا واخذك على ضرره وان ما عجبك انت حره
على بيت أبوكى روحى تانى وبلاش قلت كانى ومانى

إن جنایة هذه الأغاني على تاريخ النهضة الأدبية والاجتماعية الحديثة

غير هينة . فإن يستطيع مؤرخ باحث يعرف أن بين الأغاني الشائعة في هذا العصر أمثال قولهم :

قول له في وشه ، ولا تخشه

مادام بابا ، لاوى لى وشه

والنبي ما أسيبه ، السحر يجيبه

على ملا وشه . . . !!

ويكون فكرة حسنة عن حالتنا الاجتماعية والأخلاقية التي تصورها هذه الأغاني . ويعلم الله أننا انتقينا أكثرها وقاراً ، ومع ذلك فلا نكاد نعرض مطلعها حتى نخجل من سرد البقية ، فنكتفي به ، ليدل على روحها واتجاهها ^(١) .

وكتب الأستاذ محمد توفيق دياب كلمة في السياسة الأسبوعية مقالا بعنوان «الأدب المستور» ، قال فيها : إن وظيفة الآداب والعلوم والفنون مهما اختلفت موضوعاتها وظيفتها سامية ، أو يجب أن تكون سامية — ذلك أن وجهة الإنسانية هي الرقي في جميع بواطن النفس وظواهرها . وعند كثير من هم أجل منا مقاما في عالم التفكير وتصوير قيم الأشياء وغاياتها أن كل الناس وآدابهم وفنونهم يجب أن تكون خداما وأعوانا لمثل الإنسانية المنشود . فأما أن يشذ الأدب عن سائر عناصر الثقافة وعوامل التهذيب ، فيجعل همه مصروفا إلى مجرد الوقائع الحادثة مهما تكن تلك الوقائع مزرية بالغاية الإنسانية العليا مغرية بالذائد الدنيا ، فذلك ما يخالف فيه . وتشمل اللذائد الدنيا كل شهوات البدن إذا خرج بها صاحبها على حرمة الأفراد أو الجماعة ، أو وقف عليها من فكره وجوده ما قد يشل معه مواهبه العليا . ونحن نزعم أن كثيراً جداً من مادة الأدب الحديث منصرف إلى تلك الشهوات دافع إليها دفعاً شديداً ، وكيف يتفق الخيال المهذب الراقى ،

(١) الملمة ونظرة في الأغاني المصرية ، بقلم علي محمد البحراوي — أغاني أبو شادي : ص ٤٢

وتلك الصور العريانة المستهترّة التي لاتدع للخيال الراقى مجالاً . لو وصفنا كل شيء يقع وصفاً فنياً أميناً لاستحالت كتب الأدب وآثار رجاله أو آثار كثير منهم إلى حانات معنوية ومواخير مبتذلة مقرها رءوس الكتاب والقارئين وأشخاصها « أولئك الأبطال ، الذين يصورهم لنا « الفن الأمين » غارقين إلى الأذقان في لجج الشهوات ، معنيين فيها إمعان من لا يرى في الحياة متاعاً يعلو على متاع الحيوان .

ففي هذه الكلمات الرأى الصريح في النفور من هذه اللون من الأدب والدعوة إلى العفة في القول تكريماً للإنسانية التي يصورها هذا الأدب ويمثلها ، والتي ينبغي أن تكون صورتها واضحة في طلب السمو لا في الضعة والانحطاط .

أما الدعوة إلى الأدب المكشوف فقد كان في طبيعة زعمائها سلامه موسى الذي اعتدنا منه ثورة عارمة على الأوضاع المألوفة والقيم المتعارفة ، وتبدو دعوته إلى الأدب المكشوف في مثل قوله : « إن موضوع الأدب هو موضوع الطبيعة البشرية في حقيقتها ، والتسامي بهذه الطبيعة إلى ما هو أرقى منها بما يبصره الأديب بما يشبه بصيرة النبي . فالعلم يقرر الواقع ، ولكن الأدب يسمو بالواقع إلى ما هو أرقى منه . فالعلم كالصورة الفوتوغرافية ، والأدب كرسم اليد .

» فإذا عاجل الأديب موضوع الحب فهو لا يقنع بما هو مألوف من العلاقات الجنسية ، بل يسمو بها إلى ما هو أرقى من المألوف ، فإذا احتاج في ذلك إلى صراحة تامة فيجب أن يمنح هذا الحق ، إن للأديب قيماً واحداً فقط يتقيد به هو إخلاصه في عمله . وله الحق مادام مخلصاً أن ينال الحرية في أن يبحث بصراحة كاملة جميع مسائل الجنس ، كما يبحث العالم مسائل الغازات السامة مثلاً . وليس في الأدب كله ضرر نشأ من الصراحة يساوى أو يقرب من الضرر الذي نشأ من الغازات السامة .

ثم يردّ على من يقول إننا يجب أن نراعى الأخلاق ونحتشم في وصف العلاقات الجنسية بأننا إذا فعلنا ذلك هل نمتنع عن قراءة « ثورة الملائكة » التي وضعها أناتول فرانس ، أو « الجريمة والعقاب » لديستوفسكي ، وفيها أوصاف بالغة الدعارة ؟!

إن الأديب الذى يعالج العلاقة الجنسية قد يصارح القارىء أو المشاهد بأشياء كثيرة ، ولكن لإخلاصه ولأن بصيرته تنزع إلى السمو لا يستشير فى القارىء شيئاً من الشهوات الدنيا .

ويتمسح الكاتب بعلم النفس الحديث الذى يقول إنه يثبت أن الصراحة وعدم الوقوف فى وجه الغريزة الجنسية والكلام عنها ، كل هذا لا يضر بل قد يفيد . إن الذى يضر ويؤذى هو مجانبة الموضوع والابتعاد عنه بتاتا بالقول والعمل . وهنا نرى مهمة الأديب الصريح إذا عالج موضوع الشهوة الجنسية أمكنه أن يفتح أمام الشباب باب التسامى ، أى أن يجعل حبه للمرأة سبيلاً إلى حبه للفنون الجميلة . عندئذ تستحيل هذه الشهوة البهيمية إلى العمل للشرف والقوة والمجد .

ثم يرى أنه ليس للأدب علاقة بالأخلاق . لأن ستر الحقائق يجعلها أجذب للنفس من سفورها ، وإبعاد المسائل الجنسية عن الأدب ، أو عدم المصارحة فى الكلام فيها يجعل ذهن أعلق بها ، ويفتح الطريق للكاتب المنحط الذى يلجأ إلى الرجس .

والأدب السافر يجعلهم يحسرون الحياة كما هى فى الحقيقة والواقع فلا يحدث الانحراف الذى تجلبه المجانبة . إن الأدب كالعالم يجب أن يبقى حراً . ثم إن علم النفس الحديث يبين لنا أن المصارحة فى المسائل الجنسية خير من المواربة ، وأن معظم الأمراض الجنسية تنشأ من المجانبة والابتعاد " .

* * *

والحقيقة أن طبيعة الأدباء ونزعاتهم هى التى تدفعهم إلى التعبير عن ذات أنفسهم ، وأولئك المتحررون ذاتيون ، وتبدو هذه الذاتية فى أكثر خواطر الشعراء لا بتداعيين « الرومانتيكيين » وفى انفعالاتهم وفى غزلهم « اسمع إلى هاتين المقطوعتين للشاعر اللبناني أمين نخلة وهو يحدثنا عن « الفم » و « الشفة » حديثاً عجباً ، إذ يقول فى مقطوعته « فم » :

أنا لا أصدق أن هذا
بل ورد مبالغة
أكامها شفتان ، خذ
إن الشفاء أحبها
وفي مقطوعة « الشفة يقول :

في الأشرفية يوم جئت وجئتها
ذقت الثمار ونكهة إن لم تكن
ياقوتة حمراء غاصت في فمي
ملساء مرّ بها اللسان وما درى
لولا نعومة ما بها وحنوّ ما
نفسى على شفتيك قد جمعتها
هي نكهة العنب الشهى فأختها
وشقيقة النعمان قد نوّلتها
لولا تتبع طعمها لأطعتها
بى فى الهوى للقمّتها وللكتها

وأدباء المذهب الرومانتى «الابتداعى» يتجهون كثيراً إلى الشعر الجنسى وإلى طلب اللذات المصاحبة للآلام ، بل إلى الخواطر المنحرفة ، وفي بعض الأحيان يتجهون إلى موضوعات تافهة تضع بينهم وبين الحياة برزخاً واسعاً ، ومن الشعراء الإبداعيين الذين تناولوا اللذات الجنسية في شعرهم عمر أبو ريشة ونزار قباني في سوريا ، وغنطوس الرامى في لبنان ، ومحمد رشاد راضى وكامل أمين والعوضى الوكيل في مصر . . ومن الشعراء الذين تناولوا الخواطر المنحرفة عدد ليس بالقليل . ومن أمثلة هذه الخواطر ما جاء في مقطوعة « مجنون » التى يقول صاحبها فى سذاجة الطفل الجموح :

أصبحت والشر فى جنائى
وصرت أستعذب المعاصى
برمت بالناس والزمان
سئمت حتى أخى وأختى
يهتف والشر فى لسانى
ورحت لا أحفل الأمانى
زهدت فى الحب والحنان
ومن إلى العيش أنجبانى (١)

(٢) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٢٣٢ (مطبعة المقتطف والمقطم —

وقد تناول كثير من أصحاب الأقلام هذا الموضوع بين محبذ ومفند كما وقف كثير من النقاد مترددين بين مجازاة الدعوة إلى هذا اللون من الأدب باعتباره تعديداً أو صدقاً في التعبير عن النفس والحياة ، والوقوف في وجه تيارها صيانة للمجتمع من الفساد والانحلال. ومن الكلمات التي بدا فيها أثر التردد والإحجام عن إبداء الرأي الصريح ما كتبه الأستاذ حافظ محمود تحت عنوان « الأدب المكشوف » ففي أوائل كلمته ما يدل على نفور من الكشف والابتدال ، وذلك في قوله « إن الأدب الصحيح ليست مهمته أن يصف لنا ما تنطوى عليه مخادع الزوجين أو الخليلين من أسرار ، وليست مهمته أن يبلغنا ملايسات العاشقين ومداعباتهم » ثم يقول متردداً « إن وظيفة الأدب في الحياة وظيفه فنية قوامها أن يصور لنا الوقائع الحادثة والحقائق الزمنية إلى جانب دخائل النفس تصويراً لا يداخله غلو في شيء ولا إغراق في شيء » ثم يعود فيقول وهنا يبدو تردده الواضح الذي يقارب التناقض « المقصود من الأدب ليس الحكمة أو الموعظة ، وإنما هو أن يعطينا صورة لأنفسنا ، ويترك للتاريخ صورة من حياتنا . فإذا اعتبرنا ما تنطوى عليه مخادع الزوجين أو الخليلين صورة من التفسير الإنساني حتمت علينا الأمانة الفنية أن نذكرها على ما هي من واقع لا تغيير ولا تغيير فيه . أما أن يكون التفصيل في هذا المواضيع مما يضعف المقاومة ، ويحلل المناعة بين الفتيان والفتيات ، فهذا شيء ليس متصلاً بالأدب ، إنما هو موضوع الخلق الاجتماعي في الأمة » (١) . فقد أورد هذا الكاتب كما ترى حجة الفريقين ، وأيد اتجاه كل منهما بحجة تبدو معقولة مسلماً بها .

إذن فهو موضوع الخلاف بين الفريقين هو مدى الحرية التي ينبغي أن يتمتع بها الأديب ، أتكون حرية مطلقة من كل قيد يشل إرادة الأديب وحرية في فنه ، لأن الفنون لا تعترف بشيء من الحدود والقيود ، إذ أن فيها تعطيلاً

لمواهب الفنان ، وما يترتب على هذا التعطيل من حرمان المجتمع الذي يعيش فيه من التمتع بثمرات فنه وآثار عبقريته ؟

أم تكون هذه الحرية مقيدة بتقاليد المجتمع الذي يعيش فيه ، وتكون من عوامل الحفاظ على مجتمعه وعلى أخلاقه ودينه وعقيدته التي يرى فيها عناصر مجده ، وأهم مكونات كيانه ، ومقومات بقاءه .

وقد أورد الأستاذ أحمد الشايب حجة أنصار كل من الرأيين :

فإن أنصار الحرية للأديب يرون أن هذا الأدب كالفنون الأخرى تجري عليه قوانينها ، فالرسم وغيره من الفنون الجميلة لا يمكن أن يقال إنها ترمى إلى غاية تهذيبية أو تلزم حدوداً معينة . وكل ما في الأمر - على فرض أنها تهدف إلى فكره معينة - أنها توقظ البهجة بالألوان والصور ، والناحية الذوقية فيها أوضح ، فكذلك الأدب إنما يهدف إلى المتعة مهما يكن فيه من أفكار ، ويكون فرض قيود عليه إهداراً لغايته . وهداً من حرية فنانه . فتركوا الشعراء والكتاب يعبرون عما يشاءون ، وكيف شاءوا ، ولا تعترضوا طريقهم ، حتى لا تكبتوا مواهبهم .

وهناك نظرية « الفن للفن » وهي تقرر حرية الأديب وانطلاقه من كل قيد ما عدا استجابته لعبقريته ومواهبه ، وبذلك يكون للأدب وهو من الفنون الرفيعة كيانه الذاتي وحرية المطلقة التي تضمن رقيه وتعبيره عن نزعات النفوس وطبائعها ، وعن الطبيعة وأسرارها ، كما يتصور الأديب ويفسّر ..

ويرى أنصار التزام الحدود الخلقية والدينية أن قياس الأدب على مثل الموسيقى قياس خاطيء ، لاختلاف طبيعتهما ، فالموسيقى فن رمزي لا ينتظر الناس منه سوى الألحان ، وأما الأدب فإن الناس ينتظرون منه معاني وأفكاراً صريحة محدّدة . وهنا تبدو خطورة الأدب وقيّمته في التوجيه .

الاجتماعى ، فإذا تركنا للأديب حبله على غاربه ، وأخضعناه لهواه ، وكثيراً ما يكون الهوى خطراً ، استطاع بأفكاره الصريحة أن يكون داعية فساد وزعيم انحلال وتدهور . وقد لاحظنا فى تاريخ الأدب العربى الآثار السيئة التى نشأت عن غزل ابن أبى ربيعة ، وأهاجى فحول العصر الأموى ، وغزليات أبى نواس مما هو وارد فى دواوين الأدب العربى ، فكيف بالله نهب لأمثال هؤلاء حرية مطلقة يفسدون بها ديننا ومجتمعنا^(١) ؟ .

* * *

ومما يتصل بأغراض الأدب متابعة النقد الأدبى للأحداث ذوات الأثر فى حياة هذه الأمة ، أى متابعته للأدب الذى يعبر عن هذه الأحداث الكبرى ، والاتجاهات الجديدة نحو تحقيق أهداف الأمة فى الحياة الحرة الكريمة ، وتقويم هذا الأدب باعتباره موجهاً نحو تلك الأهداف ، ومثيراً لوعى النفوس ، ومجمعاً للعقول والقلوب حول أمانى الشعب العربى ، أو مقصراً فى بلوغه تلك الغايات .

فقد قامت الثورة الكبرى فى مصر سنة ١٩٥٢ باسم الشعب المصرى وباسم الشعب العربى كله تنادى بحقه فى الحرية ، وكرامة العربى فى وطنه ، ووحدة هدفه ووحدة صفه لمحاربة الاستعمار والاستغلال ، وتخليص الشعب من عرامل التسلط والاستبداد والعبث بمقدرات الأوطان ، وتمكينه من حقوقه فى العدالة والمساواة ، والأخذ بيده إلى الحياة الجديدة بالإنسان الجديد . وتبعته ثورات فى كثير من أرجاء الوطن العربى تطالب بتلك الحقوق ، وتستترخص فى سبيلها المهج والأرواح ، بعد أن رسخت مبادئ الثورة ، وقطعت شوطاً كبيراً فى سبيل تحقيقها ، فتركزت الأمانى حول مبادئ القرمية والحرية والوحدة والاشتراكية التى أصبح يدين بها الشعب العربى فى مختلف أوطانه .

(١) الأدب والأخلاق ، مقال للأستاذ أحمد الشايب فى مجلة القافلة ص ٥ عدد المحرم

وكان من الطبيعي أن يساير الأدب المعاصر هذه الفورة الهائلة ، وكان من الطبيعي أيضاً أن يتبع النقد هذا الأدب ، ويشرح مافيه من أسباب القوة وينحى على المقصرين في متابعة الثورة ، وعلى الذين لا يزالون يعيشون في ظلام الماضي ، كما نبه إلى بذور الثورة في أدب السابقين قبلهم بقليل ، وتقويم هذه البذور أو هذا الغراس الذي مهد للوعى الحاضر والانتفاضة المشهودة . بذكر ماله وما عليه ، فإن الشعراء « أمثال الزهاوى والرصافي وأبو شادى ، والشابى وعمر أبو ريشة ورشيد معلوف وجورج صيدح وقبالان مكرزل وغيرهم في توزعهم بين الأدب الرومانتى والواقعى قد مهدوا مرحلة الانتقال إلى دنيا الواقع والحياة ، ونزلوا من أبراجهم إلى أرض الأحياء . وأكثروا هؤلأء الشعراء لم ينهبوا نهجاً واعياً ، ولم يسيروا على مبادئ مبلورة ، وإنما كانت ثورة أغلبهم تفسيراً لتجارب باطنية قد تكون عارضة — إلا أن الأدب قد غنم منهم تجارب واقعية جديدة ، أو نفسية موحية مشرقة ، فرأيناهم يبذرون الثورة على الأوضاع الفاسدة ، ويتغنون بالآمال الوطنية . ولا يكتفون فرحتهم بالحياة . فالزهاوى مثلاً رفع علم الثورة الهادئة في العراق ، وجاهد التزمت الدينى ، ونادى بالتجديد فى كثير من شعره ، ومن ذلك قوله :

سئمت كل قديم عرفته فى حياتى

إن كان عندك شئ من الجديد فهات

وقد خب الرصافى فى هذه النواحي ، واحتفل كما احتفل حافظ إبراهيم فى مصر بالواقع المحلى والشعر الوطنى ، وتقريع بنى وطنه ، اسمع إليه مثلاً فى قصيدته « إيقاظ الرقود » يقول :

إلى كم أنت تهتف بالنشيد وقد أعياك إيقاظ الرقود

فلمست وإن سددت عرا القصيد بمجد فى نشيدك أو مفيد

لأن القوم فى غنى بعيد !

إذا أيقظتهم زادوا رقادا وإن أنهضتهم قعدوا وآدا

فسبحان الذى خلق العبادا كأن القوم قد خلقوا جمادا

وهل يخلو الجماد من الجمود؟

وكذلك جرى أبو شادى فى هذا التيار ، وتلون بعض شعره باللون

الواقعى كقوله فى قصيدته « الثالوث المقدس » فى ديرانه « عودة الراعى » :

الجهل والفقر والمرض ثالوثنا الباطش المنيع

أعزه بيننا الغرض وصال يستعبد الجموع

وقد رأينا توجهها من شعرائنا المصرين كهولا وشباننا إلى الناحية السياسية

فأبنا الدكتور ناجى تتفتح نفسه لهذه الناحية ، ورأينا على محمود طه يترك

رومانتيكيته إلى الحياة الوطنية ، ويوفق فى بعض شعره فى هذه الناحية ،

ورأينا صالح جردت يحاول هذه المحاولة ، وكذلك مختار الوكيل ، ولكن

نزعتهم الرومانتيكية غالبية عليها (١).

وقد خصص الأستاذ هلال ناجى كتابا كاملا للبحث فى بذور « القومية

والاشتراكية فى شعر الرصافى » والقومية والاشتراكية هما حجر الزاوية

فى نهضتنا التقدمية الحاضرة التى نعمل لها ونستكمل أسبابها ، ويخلص

الأستاذ هلال ناجى إلى أن « وحدة الشعور القومى ووحدة الحس القومى

من مقومات القومية العربية البارزة فى شعر الرصافى ، وأن العروبة فى

نظر الرصافى « عروبة لغة ، وعروبة لسان ، وعروبة أرض ، بالإضافة

إلى أنها عروبة دم ، وعروبة خلق ، وعروبة مصير وتاريخ ومشاعر

مشتركة (١) وقال عن اشتراكية الرصافى :

« وردت الاشتراكية فى شعر الرصافى لفظاً ومعنى ، ونقصد بذلك

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٢٣٦ .

(٢) القومية والاشتراكية فى شعر الرصافى ١٧ و ١٨ (مطبعة دار العلم الملائين —

بيروت ١٩٥٩) .

أنه تحدث فى بعض قصائده عن الاشتراكية ، وذكرها باسمها ، وشرح أفضالها ، ودعائها ، وفى بعض القصائد هاجم استغلال البشر للبشر ، واستغلال طبقة لطبقة ، أو دعا إلى زوال الإقطاع ، أو دعا لمساواة المرأة بالرجل ، أو استنكر الرأسمالية . وكلها من مفاهيم الاشتراكية ، ولكنه أوردتها دون أن يشير إلى أنها من المبادئ الاشتراكية (١) .

أما عن الثورة التى نعيش فيها والأدب الذى أوجت به ، والنقد الذى يعالج هذا الأدب فقد كثرت الكتابات عنه فى الصحف والمجلات والكتب ومن أهم هذه الآثار النقدية التى تعالج هذا الغرض ، كتاب « شعر الثورة فى الميزان » الذى ألفه الدكتور أحمد أحمد بدوى فى أجزاء تتبع فيها هذا الغرض ، وما قالت الشعراء فيه ، وكتب فى مقدمته « لقد أصبح أدبنا يتغنى بأعمالنا ، بعد أن عشنا طويلاً نتغنى بأجداد آبائنا وأجدادنا ، حين عز علينا أن نجد فى حاضرنا ما نستطيع أن نفاخر به ، أو نسجله بين ما يسجل من جلائل الأعمال .. أدب الثورة صورة لمشاعر الناس إزاء هذا الحادث الحليل ذى الآثار الكبيرة فى حياة الوطن وبنيه ، وقد عشنا هذه الحقبة ، وفى استطاعتنا أن نتبين إلى أى مدى استطاع الأدب أن يصور إحساساتنا نحو الثورة وآمالنا فيها (٢) .

وهكذا نجد النقد المعاصر هذا الغرض الجديد الذى يمثل استجابة لدعوة أئمة النهضة والإصلاح ، كما أنحى باللوم على الأغراض التافهة التى ظال بعض الشعراء يعالجونها ، وحسبنا فى هذا المقام الإشارة إلى قول الأستاذ مصطفى السحرى « أما اتجاه أدباء الابتداعية إلى الموضوعات التافهة ، والإعراب عن أبسط المرائى فى حرية ياباها الاتباعيون ، فهو وفير فى الشعر الغربى والشرقى الحديث ، ومن هذه الموضوعات نذكر على سبيل التمثيل « الحمامتان » لخليل مطران ، و « القطعة اليتيمة » لأبى شادى ، و « دقة قديمة » لشكرى

(١) المصدر السابق : ص ٢٠٣ .

(٢) شعر الثورة فى الميزان ١ / ٦ (مطبعة الرسالة — القاهرة ١٩٥٨) .

ومقطوعة « الفنجان » أو الكلب « ييجو » للعقاد ، والقط « ضرغام » للصيرفي ، و « الوردية الذابلة » للمازني ، و « إلى دودة » لميخائيل نعيمة ، و « فراشتي » لرشيد أيوب ، و « الحجر الصغير » لإيليا أبي ماضي ، و « رثاء زهرة » لفريد العبروسي ، و « الجمجمة » لإبراهيم زكي ؛ و « رسالة » للدكتور حبيب ثابت ، و « عيون القط » للعوضي الوكيل . وأمثال هذه الموضوعات وأجناسها وأشباهاها كثير في الشعر الروماني الحديث ، وهي قصائد فنية متفاوتة القيمة . وقد تمتاز بالإحساس الجمالي والرهاقة ، وقد يمتنع بعضها بالخلود في رأى نقاد الفن للفن .

ولكن النقاد الواقعيين لا يعدونها من العيون الأدبية . وقد يقدرونها لصياغتها ، ويبدسمون لموضوعها ، بل يأسون لنفاد هذه الصياغات الجميلة والطاقت الشعرية في مثل هذه المناحي التي لا ترسل إلى الدنيا إشعاعاً ، ولا إلى البيئة قرّة وحياة (١) .

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٢٣٢ — ٢٣٣ .

الفصل الرابع لغة الأديب

— ١ —

كان من أهم مادعا إليه الشيخ محمد عبده من وجوه الإصلاح التي نصب نفسه لها « إصلاح أساليب اللغة العربية في التحرير سواء كان في المخاطبات الرسمية بين دواوين الحكومة ومصالحها ، أو فيما تنشره الجرائد على الكافة منشأ أو مترجما من لغات أخرى ، أو في المراسلات بين الناس » وذكر الشيخ محمد عبده أن أساليب الكتابة في مصر كانت تنحصر في نوعين ، كلاهما يهجه الذوق ، وتذكره لغة العرب :

الأول : ما كان مستعملا في مصالح الحكومة وما يشبهها ، وهو ضرب من ضروب التأليف بين الكلمات رث خبيث غير مفهوم ، ولا يمكن رده إلى لغة من لغات العالم لا في صورته ولا في مادته ، ولا يزال شيء من بقاياها إلى اليوم عند بعض الكتاب من القبط ، ومن تعلم منهم ، غير أنه والحمد لله قليل .

والنوع الثاني : ما كان يستعمله الأدباء والمتخرجون من الجامع الأزهر ، وهو ما كان يراعى فيه السجع وإن كان بارداً ، وتلاحظ فيه الفواصل وأنواع الجناس ، وإن كان رديئاً في الذوق ، بعيداً عن الفهم ، ثقيلاً على السمع ، غير مؤد للمعنى المقصود ، ولا منطبق على آداب اللغة العربية ، وهو وإن كان يمكن رده إلى أصول اللغة العربية في صورته ، ولكنه لا يعد من أساليب المرضية عند أهلها . ولا يزال هذا النوع موجوداً في عبارات المشايخ خاصة .

ثم ورد علينا في أخريات الأيام ضرب آخر من التعبير كان غريباً

فى بابيه ، وهو ما جاءنا من من الاقطار السورية فى جريدتى اللجنة والجنان المنشأتين بقلم المعلم بطرس البستاني ، وهذا النوع كان يعد من غرائب الأساليب ، وبه أنشئت جريدة الأهرام فى مصر ، وقد محى أثره والحمد لله (١)

ولا شك أن هذه الكلمات تلقى ضوءاً كافياً على ألوان التعبير التى سادت فى القرن الماضى وفى أوليات هذا القرن ، وتشرح تباين الأساليب الذى كان منشؤه اختلاف طوائف الذين كانوا يزاولون فن الكتابة ، كما أن هذه الكلمات تشير إلى أهم مجالات الكتابة ، وهى المخاطبات الرسمية بين دواوين الحكومة ، والكتابة الصحفية ، والرسائل الإخترانية .

وقد كان الشيخ محمد عبده فى حقيقة أمره يمثل الفكرة العربية التى كان أحد أعلامها فى اللغة والأدب والتفكير ، وفى طبيعته الحفاظ على مقومات هذه الأمة ، واللغة ووحدة اللسان وصحته من أهم دعائمه . كما كان فى الوقت نفسه فى مقدمة الذين حملوا لواء الدعوة إلى إصلاح هذه الأمة وتجديدها لتعود إلى أجمادها السالفة ، وتسائر ركب الحضارة والتقدم فى العالم الإنسانى ولذلك لم ترقه الأساليب المتكلفة المصنوعة التى خلفتها قرون الضعف والجمود ؛ وكان يصطنعها بعض الأدباء الذين حصلوا على قدر من الثقافة اللغوية أو البلاغية ، ولم يرض عن ذلك الإسفاف والتبذل من طبقات أخرى انحدرت لغتها إلى مستوى العامية ، أو تصرف أصحابها تصرفاً لا سند له من أصول اللغة ومقاييسها المعروفة .

وعلى كل حال فقد كانت هذه الملاحظة أو ذلك النقد ، صورة للياديين التى اضطرت فيها أقلام النقاد والأدباء حول اللغة الأدبية ، وما ينبغى أن تكون عليه حتى يومنا الحاضر .

وقد بحث الأدباء والنقاد منذ أقدم العصور عن العوامل والأسباب التى

(١) تاريخ الإمام الشيخ محمد عبده ١٢/١ - (مطبعة المنار - القاهرة ١٩٣١) .

يبلغ بها الفن الأدبي غايته من التأثير في عواطف القراء والسامعين وفي عقولهم ، وقد استطاعوا أن يتبينوا أن هذا الفن إنما يتميز بخاصتين لم يجدوهما مجتمعتين في أسلوب التخاطب بين عامة أصحاب لغة من اللغات ، وأرجعوا إلى هاتين الخاصتين السرّ في الإحساس بما فيه من متعة أو منفعة وبمواهب الأدباء ، وبعظمة الفن الأدبي ، وهما : المعنى الممتاز ، والتعبير الممتاز .

غير أنهم وجدوا أن المعاني الممتازة كثيراً ما تجرى على ألسنة كثير من طبقات الناس ، ولا تختص بها طبقة منهم دون طبقة . فالجاهلون والعالمون والعامة والخاصة سواء في القدرة على تأليف تلك المعاني ، أو تهيشها لبعضهم بحفر الخاطر ، حتى يمكن القول بأنه لا عامة ولا خاصة من تلك الجهة . وكثيراً ما تصدر الأمثال والحكم والمعاني النادرة عن العوام والبلديين الذين قد لا يدرون مقدار ما يتأتى لهم ولا يعرفون روعة موقعه من نفوس الخبراء الذين يتقنون الكلام ، ويفطنون إلى معالم الخصوصية في أفكاره ومعانيه . وقد روى أن إماماً من أئمة الأرب وعلماء العربية كان كثيراً ما يقف على حلق القصاص والمشعبذين ، فإذا أتاه طالبة العلم ليزوروه أو ليأخذوا عنه لا يجدونه في أكثر أوقاته إلا هناك ، حتى لا هو على ذلك ، وقالوا له : أنت إمام الناس في العلم ، ما الذي يبعثك على الوقوف بهذه المواقف الرذيلة ؟ ! فقال لهم : لو علمت ما أعلم لما لمت ! ولطالما استفدت من هؤلاء الجهال فرائد كثيرة ، تجرى في ضمن هذيانهم معان غريبة لطيفة ، ولو أردت أنا أو غيري أن نأتى بمثلها لما استطعنا ذلك (١) . . .

وكذلك قال الجاحظ كلمته المأثورة « المعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها الأعجمي والعربي ، والبدوي والقروي . . . » (٢) وذلك على أثر استماعه إلى

(١) راجع المثل السائر لابن الأثير ١/٥٠٥ .

(٢) كتاب الحيوان للجاحظ ١/٤١ (طبعة الساسي - القاهرة ١٣٢٣ هـ) .

كلام منظوم فيه عظمة وحكمة أعجبت بعض العلماء، وأعجبت الجاحظ أيضاً من ناحية ما اشتملت عليه من المعانى، ولكنه على الرغم من ذلك لم يعد صاحب هذا الكلام فى الشعراء، لأنه فتش عن معالم الإجادة فلم يرها إلا فى المعنى وحده، والمعانى كما يراها مطروحة فى الطريق .

وقد كان الأمر كذلك فى النظر إلى الصياغة والتركيب، فقد وجدوا فى بعض ما يقرءون أو يسمعون كلاماً ليس لصاحبه فيه إلا الأعراض والظواهر التى تبدو فى صحة الوزن وفى وحدة النغم واستقامة القوافى من الناحية الشكلية، أو نثراً مصنوعاً ليس لقائله أو كاتبه منه إلا ما استطاع أن يحشده فيه من صنوف الحلى وألوان الزينة الخلابة . فكان الكلام بهذا وذاك كالسيف المفلول الذى موّه بالفضة أو حلى بالذهب والجواهر، ولكنه عند الاختبار حديدة لا تقطع، ولا تشفى غلة صاحبها من غريم .

ووجدوا أن تحصيل الألفاظ وتأليف التراكيب وزخرفتها ليس أمراً بعيد المنال، ولكنه فى استطاع كثير من العلماء باللغة الذين يعرفون مفرداتها، ويعرفون مما تعلموا وحفظوا ضرورياً من الزينة قرونها فى آثار غيرهم فحاكروها، أو حفظوها فى دروس البلاغة وكتبها فقلدوها .. وكان هذا وحده مظهر الفنية فى كلامهم، وهى فنية مصنوعة، وشاعرية مجتلية لا تثير عاطفة فى النفس، ولا تقع من مستقبلها موقع الفنون الرفيعة من قلوب المتذوقين لها . ثم انتهوا بعد هذه الملاحظات إلى أن الأدب ليس معانى وأفكاراً فقط، وليس صوراً وتراكيب فحسب، وإنما هو نتاج لعبقرية كامنة فى نفس صاحبها، تبدو فى تأليف المعانى الممتازة، كما تبدو فى العبارة الجيدة عنها، أو أنه أثر للتمازج والاتحاد بين هذين العنصرين اللذين يتألف منهما العمل الأدبى .

فإذا كان هناك خلاف بين النقاد على اللفظ والمعنى، أو الإطار والمضمون كما يقول المعاصرون، فلم يكن اشتراط الجودة فى العبارة، واشتراط الجودة التفكير محل خلاف .

وإنما كان مدار الخلاف بينهم في ذلك الجهد الذي يبذله الأدباء ويتفاضلون به ، ويتفاوتون فيه ، أمن ناحية القدرة على ابتكار المعاني وتأليف الخيال ، أى قدرة الأديب على الإتيان بالمعنى الغريب ، والاهتداء إلى أفكار غير معروفة ، حتى ينسب لذلك الأديب فضل الأصالة أو السبق والابتكار ، أم كانت أفكاراً وأحاسيس ومشاعر يجدها كل إنسان ، ولكن أديباً لم يستطع أن يبرزها كما أبرزها ذلك الأديب ؟ أمن تلك الناحية أم من ناحية القدرة على الإجازة في تأليف العبارة وتصوير المعنى ، بتخيير الألفاظ الجيدة ، وصرغ التراكيب البديعة ؟ ! .

هذا هو محور الخلاف بين الفريقين ، أى أن الخلاف ينحصر في البحث عن الفنية والإبداع في الأعمال الأدبية ، ومظهرها في هذا الفن ، أن يكون مظهرها المعنى الذى يهذى إليه التأمل العميق ، والنظرة الممعنة ، والتجربة الصادقة ، والحس المرهف ، والإلهام الجديد ؟ أم يكون مظهر الفنية الاطلاع الواسع على اللغة وتراثها الأدبى ، ثم الاهتداء إلى اللفظ المناسب الدال على معناه ، الملائم لجيرته من الألفاظ ، الذى لا يقع من الأسماع والأذواق وقعاً منكراً ، ثم فى البراعة فى نظم التراكيب على نحو شائق بدیع تتبين معه عظمة المعانى ، ويجد المستقبلون من الأدب فى هذا المظهر من الفنية ما لا يجدون فى ألفاظ العامة ونظم تراكيبهم فى العبارة عن المعانى والأفكار والمقاصد .

فإذا قال لنا الجاحظ « المعانى مظلورة فى الطريق . . » فإنه لا يقصد بحال الغرض من شأنها ، ولا تفاهتها فى تقدير الأدب أو الأديب ، وإنما الذى يقصده أن المعانى الجيدة التى نجد فيها الخصوصية لا تختص بها طبقة من الناس دون غيرها من الطبقات ، بل إن هذه المعانى الجيدة تتأتى للخاصة كما تتأتى للعامة ، ويقتصر مظهر الفنية على الصياغة والتعبير ، وهو الذى يتفاوت فيه الناس ، ويتفاضل الأدباء به ، ولذلك قال « إنما الشأن فى إقامة

الوزن؛ وتمييز اللفظ وسهولته، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك،
فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير، ومعنى قوله
« الشعر صناعة » أنه فن من الفنون، وكلمة « الصناعة » هي الكلمة التي
اختارها النقاد للدلالة على ما يراد بكلمة « الفن » في زماننا. وعظمة الفنون
إنما تظهر في الشكل الذي تتبين منه المعاني، ولذلك جعل الشعر ضرباً من
الصبغ، وجنساً من التصوير.

وعلى هذا فإن الجاحظ لم يرد بحال من الأحوال أن المعاني الجيدة
تساوى المعاني الرديئة، أو أن المعاني الخاصة تعدل المعاني السوقية.
أو المعاني المبتذلة.

ويؤكد هذا الرأي قول الجاحظ في معرض آخر: أنذركم حسن الألفاظ
وحلاوة مخارج الكلام، فإن المعنى إذا اكتسى لفظاً حسناً، وأعاره البليغ
مخرجاً سهلاً، ومنحه المتكلم دلاً متعشقا، صار في قلبك أحلى، ولصدرك
أَمْلاً. والمعاني إذا كسيت الألفاظ الكريمة، وأكسبت الأوصاف الرفيعة.
تحوّلت في العيون عن مقادير صورها، وأربت على حقائق أقدارها بقدر
ما زينت، وحسب ما زخرفت، فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض،
وصارت المعاني في معنى الجوارى (٢).

ومثل هذا ما أورده أبو هلال العسكري في تعريف البلاغة بأنها كل
ما تبلغ به المعنى قلب السامع، فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك، مع صورة
مقبولة ومعرض حسن (٣).

وإذا كنا نقول إن عبد القاهر الجرجاني زعيم مدرسة المعنى، فليس ذلك
لأنه يغض من شأن اللفظ والعبارة، أو يقول إن العبارات الممتازة

(١) كتاب الحيوان للجاحظ ١/٣

(٢) كتاب البيان والتبيين للجاحظ ١/٣٨٧.

(٣) كتاب الصناعتين ١٠.

كالعبارات المبتذلة في الحكم على الأدب وفي تقدير الأدباء ، لم يرد ذلك عبد القاهر بحال من الأحوال ، وإنما الذى يعنيه أن مجال التفاضل وأساس التفاوت بين الأدباء إنما هو في المعانى التى يوفقون إليها ، ورأيه أن المعنى الجيد يستدعى اللفظ الجيد ، أى أن الأديب لا يبذل جهداً فى استحضار الألفاظ إذا تهيأت له المعانى . وصرح كلام عبد القاهر « كيف يتصور أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى ؟ وأنت إذا أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال ، وإنما تطلب المعنى ، وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظرك (١) . . . وهذا معنى قولنا إن المعنى عند عبد القاهر هو كل شيء ، أى أن جردة العبارة تابعة لجودة الفكرة ، وكان عبد القاهر بهذا الرأى زعيماً للمدرسة التى تنتصر للمعنى ، وتنظر فيه وفي حقيقته قبل أن تنظر فى شكله وصورته ، إذ أن تلك الصورة فرع لا أصل ، وتابعة لا متبوعة .

ونعتقد أننا نستطيع بهذا القدر من الإيجاز أن نخلص من الرأىين بأن واحداً منهما لا يتطلب جردة فى أحد العنصرين وتقصيراً فى العنصر الآخر ، وإنما يبحث كل رأى منهما فى أصل التفاضل بين الأدباء والإجادة مطلوبة فى كلا العنصرين « والعمل الأدبى وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير ، وهى وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين فى الوجود بالقياس الشعورى ، ولكنها بالقياس الأدبى متحدتان فى ظرف الوجود .

ذلك أن التجربة الشعرية فى العالم الشعورى مرحلة تسبق فى نفس صاحبها ، ثم يليها التعبير عنها فى صورة لفظية . أما فى العالم الأدبى فلا وجود لهذه التجربة قبل أن يعبر عنها فى هذه الصورة اللفظية . وإنما لتبقى مضمرة فى النفس ، ملكاً خاصاً لصاحبها ، فلا تعد عملاً أدبياً له وجود خارجى إلا حين تأخذ صورتها اللفظية ، وحين يدركها الآخرون فإنما يدركونها من خلال التعبير اللفظى الذى وردت فيه ، ولا يملكون لها صورة أخرى إلا

(١) راجع دلائل الإعجاز : ص ٤٩ (طبعة المنار - القاهرة ١٣٦٧ هـ)

إذا صورت فى تعبير لفظى آخر . وفى هذه الحالة لا تكون هى بعينها كما صورها التعبير الأول ، فما يستطيع تعبيران مختلفان أدنى اختلاف أن يرسم صورة واحدة لتجربة شعورية معينة .

ومن هنا نجد أن هناك صعوبة مادية فى تقسيم العمل الأدبى إلى عناصر : لفظ ومعنى ، أو شعور وتعبير فالقيم الشعورية والقيم التعبيرية كلتاها واحدة لا انفصام لها فى العمل الأدبى . وليست الصورة التعبيرية إلا ثمرة للافعال بالتجربة الشعورية ، وليست القيمة الشعورية إلا ما استطاعت الألفاظ أن أن تصوره ، وأن تنقله إلى مشاعر الآخرين .

ولكننا على الرغم من هذه الحقيقة الواقعة مضطرون أن نتحدث عن هذه القيم كأنها منفصلة ، كما نستطيع أن نضع قواعد عملية للنقد الأدبى ، تقر بنا من الصواب والدقة فى إصدار أحكام أدبية معللة (١) . .

وقد شرح أهمية الإجابة فى العنصرين أحد النقاد الغربيين بقوله « إن أصل كل تأليف أدبى هو تجربة مارسها المؤلف ، وهذه التجربة قد تكون مما يصادف المؤلف ، فى حياته ، وقد تكون قصة سمعها ، أو خيالا أو وهما خطر فى فكره ، ولكنها على كل حال يجب أن تكون تجربة قد ملكت عليه حسه ، وحملته على الكلام . نعم قد لا يكون هنالك أمر غير مألوف فى تجربة تضطر صاحبها لأن يتكلم ، ولكن يجب أن يكون فى التجربة أمر غير مألوف إذا اضطر صاحبها لأن يتكلم بإتقان وبراعة ، وأن ينقل تجربته إلى فكر الآخرين ، أو بعبارة أخرى يوصل هذه التجربة إلى النفوس . فلا بد لهذه التجربة أن تكون من الشدة بحيث تبعث فى المؤلف القوة والنظام اللازمين لمجرد أدبى ، يستطيع أن يخرج بواسطة الألفاظ رمزا عن تجربته ، وهذا الرمز يجب أن يكون صادقا دقيقا ، بحيث يرضى به المؤلف شعوره الفنى تمام الرضا .

(١) النقد الأدبى : أصوله ومناهجه ٢٢ (دار الفكر العربى - القاهرة ١٩٤٧)

وما هو هذا الشعور الفنى الذى لا بد من إرضائه ؟ هو بكل بساطة تلك التجربة نفسها ، تطلب من المؤلف عديلاً اللفظى ، عديلاً الذى لا يختلف عنها قيد شعرة . . . ولا بد للتجارب الحادة القوية من اهتمام وعناية لا يقلان عنها حدة وقوة . ومن الجائز أن نصف التجربة التى لها كل هذه السيطرة والهيمنة على نفس الفنان بأنها الإلهام الذى يسبب إخراج القطعة الفنية . وفى هذه الحالة نرى أن القاعدة هى أنه كلما عظم الإلهام ، تطلب قوة فنية أعظم لكي تعبر عنه ، لأن التجربة إذا كبرت وسمت فلا بد لها من مقدرة على التعبير أسمى وأكبر لكي تحيلها إلى عمل أدبى يمثلها تمثيلاً صادقاً .

ومن الواضح أن المؤلفين أمثال هوميروس ودانتى وشكسبير وملتن لم يستطيعوا أن ينقلوا إلينا أعظم التجارب وأسمائها إلا لأنهم رزقوا أكبر مقدرة على التعبير اللغوى . وبالطبع كان لهم إلهام عظيم ، غير أننا ما كنا لندرك هذا لو لم يكن كلامهم يضارع إلهامهم عظمة . وكلما كانت مادة تجاربهم أغنى وأغزر كانت مادة شعرهم أوفى وأبهر ، وذلك لما رزقوه من السلطان على اللغة (١) .

وهذا خير شرح يلم بأطراف الفكرة ، ويوضح أهمية العنصرين فى الأدب وفى درجة تأثيره فى النفوس والعقول ، وهو رأى متفق عليه كما رأينا عند القدماء ، وعند المنصفين الذين لا يعرفون الشطط فى الأحكام أو المغالاة فيها من المعاصرين .

وفى هذه الفكرة نرى أهمية اللغة الأدبية أو أهمية التعبير فى ناحيتين ناحية إبراز الأفكار والمعانى ، وناحية التأثير التى تشارك فيها الصورة الفكرة . فالأدب ميزان ذو كفتين ، وهاتان الكفتان ينبغى أن تكونا متعادلتين ، أو ينبغى أن يكون ما فى إحدى الكفتين موازناً لما فى الكفة الأخرى . وهو ميزان دقيق ، لأنه يزن فنارفيها صبت فيه الإنسانية خلاصة

(١) لاسل أبر كرمبى (قواعد النقد الأدبى) ص ٥٠ ترجمة الدكتور محمد عوض محمد.

تجاربها وخبرتها ، وعبرت فيه عن مشاعرها ، وحملته آلامها وأمانها ، وبثت فيه عواطفها وشرحت فيه مثلها ، وكل ذلك أغلى وأنفس مما يحرص عليه من الأعراض والنواهر ، وما قد يفتن النفوس من الماديات .

ففي الأدب عقل وعاطفة ، وفيه بيان « يملكه الذين كان لهم سلطان على اللغة وعلم واسع بها ، وقد أشار إلى القوتين اللتين تؤثران في الأدب الشاعر العربي الكبير معروف الرصافي قوله « والأديب الأكبر هو من كانت قواه العقلية في الدرجة العليا ، وكانت قدرته البيانية موازية لها ، فالتوازن بين القوتين أعظم شرط للكما في الأدب ، إذ لا يخفى أن من كانت قواه العقلية في الدرجة العليا مثلاً ، وكانت قدرته على البيان غير موازنة لها ، أى في الدرجة الوسطى ، ذهب أكثر انفعالاته النفسية ضياعاً ، ولم يستطع لقصور قدرته البيانية — تصويرها حق التصوير ، ولا نقلها بتمامها إلى نفس المخاطب ، ولذا نرى الجفاف ظاهراً في أقوال بعض الشعراء . حيث يأتون بعبارة تقصر عن أداء المعنى الذي يريدونه . وما ذلك إلا لقصور قدرتهم البيانية عن قواهم العقلية .

أما إذا كان الأمر بالعكس كأن تكون قدرة الأديب على البيان في الدرجة العليا ، وتكون قواه العقلية غير موازنة لها ، أى في الدرجة الوسطى ، فإنه حينئذ يأتى في كلامه بألفاظ بريقة وعبارات خلافة ، ولكن لا طائل تحتها من المعنى (١) .

وهذا كله هو الحق الذي يمليه فهم طبيعة الأدب ، ومعرفة معناه ، وإدراك رسالته .

— ٣ —

وقد ظل هذا الفهم متسلطاً على الآذواق والعقول طوال الأزمنة.

(١) معروف الرصافي : دروس في تاريخ اللغة العربية ٢٥/١ (مطبعة دار السلام - بغداد ١٩٢٨) .

الماضية ، وظال كذلك متسلطاً على العقول المستقيمة والأذواق المستنيرة في هذا العصر ، وكان هو الأساس الثابت الذي يعتمد عليه الأدب ، والمقياس الواضح الذي يعتمد عليه النقد في تقدير الأدباء ، والحكم على نتائجهم بجودة معناه وأصالته وجدته وصدقته ، وبعبارة وصفاتها ووضوحها وقوتها وجمالها . حتى برزت دعوات جديدة في هذا العصر أدت إلى الخلاف حول هذين الأصلين ، وثارَت مشكلة بين النقد ترتب عليها كثير من الاضطراب والبلبلة في المقاييس التي يقاس بها الأدب . تلك المشكلة هي التي ثارت حول ما يسمونه « الأدب الهادف » ويقصدون به الأدب الذي يحقق حاجة من حاجات المجتمع الإنساني ، ويصف ذلك المجتمع ، ويعمل على تطوره والنهوض به ، ويؤدي رسالة لا تتصل بالفن الخالص الذي يرون خطوره في أنه يسعى إلى تحويل الرأي العام عن مشكلاته اليومية إلى صيحات العواطف الرفيعة البعيدة عن حقيقة الآلام التي يكابدها بعض طبقات المجتمع ، إذ أن للأدب والفنون رسالة نحو تلك الطبقات ، وعليه أن يؤدي هذه الرسالة طوعاً أو كرهاً ..

وهذا الرأي كما نرى يتصل بأهداف الأدب ومراميه . ولكن هذا الرأي جر القائلين به إلى إثارة مشكلة جديدة هي مشكلة التعبير ، ذلك أن الأدب كسائر الفنون التي تتوجه إلى طبقة خاصة من القادرين على تقديرها وتذوقها ، والأدب بهذه الصفة عليه أن يلتزم العبارة القوية الممتازة التي يجد فيها أولئك الخاصة ما يمثّلون من فنية الأديب أو فنية الأدب ، ولا يعترفون بقيمة هذا الأدب إذا فقد ما ينشد فيه من خصوصية العبارة .

أما إذا كان الأدب يتوجه إلى العامة فإنه لا يلتزم بأسلوب خاص في التعبير ، بل عليه أن يتنازل عن تلك الخصوصية ، ويهبط إلى المستوى الذي يستطيع إدراكه والتأثر به طبقة العامة ، وعلى هذا يفقد التعبير كل ماله من الاعتبار في تقدير الأدب ، فالأسلوب الفني الممتاز كالأسلوب المبتذل.

سواء بسواء عند بعضهم ، والأدب الهادف هو الذى يساير الواقعية فى
الفكرة كما يساير الواقعية فى العبارة ، وحينئذ يكون فى استطاعة البشر
جميعاً أن يكونوا أدباء بهذا المعنى الذى يرى المضمون الواقعى وحدد محل
كل تقدير واعتبار (١).

والقد كان أدباء العربية وكتابها فى هذا القرن هم الذين أثاروا هذه
المشكلة بين النقاد المعاصرين . ذلك أن فريقاً من الكتاب والأدباء الذين
درسوا الأدب العربى فى عصوره السابقة ، وطالعو عيون الشعر وأدب
الرسائل ، وارتسمت صورها فى أذهانهم ، فطبعتهم بطابعها ، أخذوا
يحدون حذوها فيما يكتبون ويؤلفون ، وفيما يعالجون من موضوعات تمس
الحياة الحاضرة ، حتى أصبحت الأساليب القديمة أساليبهم . فى حين أن
طائفة أخرى أخذت تتخفف من هذه الأساليب ، وتجنح إلى السهل
اليسير الذى يستطيع أن يفهمه كل الناس ، فصارت لغة الأدب عندهم وسيلة
للافهام ، أما تلك اللغة القوية التى لا يستطيع أن يعيها ويتذوقها إلا
أصحاب الثقافة اللغوية والأدبية العميقة فإن أمعاهم لا تستطيع أن تهضمها ،
ولا تستطيع أذواقهم أن تتذوقها وكان ذلك الاختلاف بين الأدباء صورة
الاختلاف بين النقاد ، بل أصلاً لهذا الاختلاف .

اللغة الأدبية ومقتضيات العصر

على أن هناك فريقاً من النقاد من ذوى الثقافة الأدبية الواسعة الذين
يجمعون إلى هذه الثقافة الفنية حسن التقدير لحالة العصر ومقتضيات الحياة
والأحياء فيه كانوا يعلنون سخطهم على الاحتفال بلغة الأدب ، ويرون
فى هذا الاحتفال تكلفاً وخروجاً على طبيعة العصر وحاجاته ، فى الوقت
الذى يعنفون فيه على ما قد يقعون عليه من الإسفاف والتردى عند بعض

(١) اقرأ دراسة مفصلة عن هذا الموضوع فى «فكرة البيان عند المعاصرين» ص ٢٦٧

بوما - منها من الطبعة الثالثة من كتابنا (البيان العربى) مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٢ .

الكتاب فهم ينشدون فى لغة الألب بهاءها ورونقها فى غير تعمل ولا إغراب وفى غير إسفاف ولا ابتذال .

ويمثل هذا الفريق من أدبائنا النقاد الدكتور طه حسين الذى قامت بينه وبين الأستاذ مصطفى صادق الرافعى معركة حامية الوطيس حول رسالة كتبها الرافعى يعاتب فيها صديقاله من أدباء الشام ، وبعث بها لتتشر فى جريدة « السياسة » وقد وصفها الرافعى بأنها « من النمط الأول الذى هو فن من زينة البلاغة العربية يشبه بعض فنون الزخرف والتنسيق ، وهو حين يكون فى مثل هذه الرسالة لا يكون أبدع منه شىء من الأساليب الأخرى » . وقد نشرت السياسة هذه الرسالة ، وعلق عليها الدكتور طه حسين تعليقالاً موجزاً قال فيه . أما أنا فأعتذر للكاتب الأديب إذا أعلنت مضطراً أن هذا الأسلوب الذى ربما راق أهل القرن الخامس والسادس للهجرة ، لا يستطيع أن يروقنا فى هذا العصر الحديث الذى تغير فيه الذوق الأدبى ، ولا سيما فى مصر ، تغيراً شديداً (١) .

ولم يرض الأستاذ الرافعى عن هذا التعليق ، فكتب فى التعليق عليه : « علق الأستاذ طه حسين على رسالة العتاب التى نشرتها السياسة بقوله : إنه يعلم مضطراً أن هذا الأسلوب الذى راق أهل القرن الخامس والسادس لا يستطيع أن يروقنا فى هذا العصر الحديث الذى تغير فيه الذوق الأدبى . » ولست أجادله فى ذوقه إن كان الأمر إليه أو إلى ذوقه ، وهو أعلم حيث يجعل نفسه ، وليحملها على ما شاء وليحمل ما شاء عليها ، ولكنى لا أتبين مرجع الضمير فى قوله « لا يستطيع أن يروقنا » فهل ترجع « نا » هذه إليه وحده أم إلى أهل العصر الذى نحن فيه ؟ وهل هو حسبه ؟ أم هو أكثر من نفسه ؟ وإلا فمن سلطه ليتسلط بالنفى ؟ ومن قدر على النفى قدر على الإثبات ؛ ومن تصرف فى الجهتين لم يبق مع أمره أمر ولا بعد حكمه حكم . ولا أظن الأستاذ الفاضل يزعم هذا لنفسه ، أو يمكن لها فيه .

«على أن الأسلوب الذى كتبت به الرسالة كان مريض الانفراد ، وكان الغاية التى تتقاصر دونها الأعناق منذ القرن الرابع إلى آخر التاسع ، ولم يوحش منه تغير الذوق الأدبى كما يقول الأستاذ ، بل ضعف الكتاب فيه وتقصيرهم عن حده ، وأنهم لا يوافقون به مواضعه ، ولا يعدلون به إلى جبهاته فى ألفاظه ومعانيه .

«لقد علم الكاتب أننا لا نزعم أن هذا الأسلوب هو الوجه فى كل فنون الإنشاء ومناحى التعبير ، بل قلنا إنه شئ من الزخرف وفن من التنسيق ونقول الآن إن أكثر كتاب العصر ، ومنهم الأستاذ طه ، لا يجيدونه ولا يستطيعونه مهما تكلفوا له ، وبالغوا فى هذا التكلف ، وتحروا فى هذه المبالغة .

«وهذا عندنا وجه من وجوه التأويل فى معنى تغير الذوق الأدبى ، وهب أن الذوق تغير وأتى على كل شئ فى اللغة وأساليبها ، فأين معنى الطريقة والنادرة والملحة فى مثل هذه الآثار الدقيقة ، وقد قامت الدنيا وركعت وسجدت . . لدقائق توت عنخ آمون ، مع أن الذوق الفنى مات وبعث ، ثم مات وبعث فى أكثر من ثلاثة آلاف سنة .

«وننبه الأستاذ إلى أننا نشترط فى هذا الأسلوب أن يصيب موضعه ، وألا يجاوز مقداره ، وأن ينزل منزلة الزخرف لا منزلة البناء ، ثم إننا نفرض أن هذا الفاضل اضطر أن يكتب فى هذا المعنى الذى كتبنا فيه وأراد أن يأتى بصورة من جمال الأدب ، فليكتب الآن ، وليألأ الوجه الآخر من الصحيفة بما تتم به المقابلة بين ما يروق وما لا يروق ، وليأتنا بالبلاغة التى عجزنا نحن عنها ، إذا كان هذا رأيه المستور الذى يرمى إليه برأيه الظاهر فى تلك الكلمات (١)

فقد رأينا فى هذا التعقيب أن الرافعى يدافع عن أسلوبه الذى يباهى

به كتاب العصر ، ويصفهم بالضعف والتقصير عن بلوغ شأوه لعدم استطاعتهم إياه ، واذلك فهم يعيرونه ذاهبين إلى أن الذوق الأدبي قد تغير . ثم هو بعد ذلك يعترف أن هذا الأسلوب الذى هو شىء من الزخرف وفن من التنسيق ليس الأسلوب الأوحى ، وإنما تخيره لمناسبة الموضوع الذى عبر عنه .

ثم إن فى كلامه على أية حال ما يشعر بالتطلب والعمل ، ليحصل على معنى الطريقة والنادرة والملحة فى مثل هذه الآثار الدقيقة ، ثم هو أخيراً يتحدى الدكتور طه بأن يحاول التعبير الجميل عن مثل معانى كتابه ، ليجد باباً ينفذ منه إلى المقابلة والموازنة والجدال . ولكن الدكتور طه عقب على هذا التحدى بقوله « يرى الكاتب الأديب أن أكثر كتاب هذا العصر ، وأنا منهم ، لا يجيدون هذا الأسلوب ، ولا يستطيعونه مهما تكلفوا له ، وبالغوا فى هذا التكلف ، وتحروا فى هذه المبالغة ، وهذا عنده وجه من وجوه التأويل فى معنى تغير الذوق الأدبي . وأنا لا أتردد فى إقرار الكاتب الأديب على أننا لا نجيد هذا الأسلوب ، وعلى أننا لا نريد أن نجيده ، لأن الذوق الأدبي ، ولا سيما فى مصر ، قد تغير ، وقد كنت أريد أن أناقش الكاتب ، ولكن له فى نفسه رأياً لا يسمح بمناقشته والتحدث إليه ، فلندعه ورأيه ، ولنحي الذوق الأدبي الجديد الذى يلائم حاجات الناس وحياتهم »

ثم كتب الدكتور طه بعد ذلك بحثاً فى « القديم والحديث » أشار فيه إلى كتاب الأستاذ الرافعى وإلى كتاب آخر نشره فى السياسة الأدبية طه عبد الحميد الوكيل ، ورأى أن أسلوبيهما فى الكتابة الأدبية مختلفان أشد الاختلاف : أحدهما قديم جداً ، والآخر حديث جداً ، وكلاهما فيما يرى الدكتور طه بعيد كل البعد عن ملاءمة الحياة التى نعيشها ، والعصر الذى نعيش فيه .

ويقول الدكتور طه « قد يخيل إلى أن من الخير أن يتفق الأدباء على أن

لهذا العصر الذى نعيش فيه حاجات وضروبا من الحس والشعور تقتضى
أملوياً كتابياً يحسن وصفها ، ويجيد التعبير عنها دون أن يسرف فى القدم
أو يعلو فى الجدة . ولست أدري لم لا يتفق الأدباء على هذه القضية ، ونحن
فى حياتنا المادية إنما نلأئم بين حاجتنا وبين الأدوات التى نستخدمها
لغرض هذه الحاجات ، فمالنا إذا أردنا أن نتكلم لندل على هذه الحاجات
لأنلأئم بين لغتنا وبين حاجتنا ، أو بعبارة أصح : مالنا لأنلأئم بين اللغة
وبين الحياة ؟.

« لسنا نعيش عيشة الجاهليين ، فمن الحق أن نصطنع لغة الجاهليين ، ولسنا
نعيش عيشة الأمويين ولا العباسيين ولا المماليك ، بل لسنا نعيش عيشة
المصريين فى أوائل القرن الماضى ، فمن الإسراف أن نستعير لغات هذه
الأجيال وأساليبها لنصف بها أشياء لم يعرفوها ، وضروباً من الحس والشعور
لم يحسوها ولم يشعروا بها . إذا كنا لا نعيش فى الخيام ولا نتخذ هذه الأدوات
المختلفة الحضرية أو البدوية التى اتخذها الجاهليون أو أهل بغداد ، فليس من
سبيل إلى أن نشعر كما كان يشعر الجاهليون وأهل بغداد ، وإذا فليس من
سبيل إلى أن نكون صادقين حين نتكلم أو نكتب كما كان يتكلم الجاهليون
أو كما كان يكتب أهل بغداد . وإذا فالغلو فى اصطناع الأساليب الجاهلية
أو العباسية على أنه مخالف لطبيعة الحياة التى تقتضى أن يكون اللفظ
ملائماً للمعنى ، وأن تكون اللغة مرآة الأطوار المختلفة التى يتقلب فيها
المتكلمون — أقول إن اتخذ هذه الأساليب عيب خلقى فى نفسه ، لأنه
يدل على أن الكاتب أو المتكلم يعيش فى تناقض متصل مع حياته الواقعة
فهو يحس شيئاً ويقول شيئاً آخر ، وهو يشعر بشىء وينطق بشىء آخر !

ثم يصرح الدكتور طه بأن اتخذ هذه الأساليب نقص أدبى ، لأن الكمال
الأدبى يستلزم أن تكون اللغة ملائمة للحياة . وهو نقص خلقى ، لأنه كذب للكاتب
على نفسه وعلى معاصريه . وهو نقص من جهة أخرى ، لأنه لا يدل على أقل من

أن الكاتب ينكر شخصيته ولا يعترف لها بالوجود . وأى إنكار للشخصية أشد من أن تحس وتشعر ، ثم تستحى أن تصف إحساسك وشعورك كما تجدهما ، فتستعير لهذا الوصف أساليب لا تلائم وضروباً لا تؤديه ؟ .

« لنا حياة خاصة ، ولنا لغة خاصة تلائم هذه الحياة ، فمالنا نفرق بين الأشياء المؤتلفة ؟ ومالنا نقطع الأسباب المتصلة ؟ ومالنا نعيش في عصر ونتكلم في عصر آخر ؟ ،

« أعرف أن الأسلوب الذى اتخذه الأستاذ الرافعى كان مستعذباً ، فى عصر من العصور . ولكنى أعرف أنه إنما كان مستعذباً لأنه كان يلائم هذا العصر ، فإذا انقضى هذا العصر ، وانقضى معه ما ألف الناس من ضروب الحياة فيه ، فيجب أن ينقضى معه أيضاً أسلوب التعبير الذى كان الناس قد اتخذوه وسيلة لوصف ما يجدون فى أنفسهم .

« ومهما يقل الأستاذ الرافعى وأنصاره — إن كان له أنصار — فليس من شك فى أنه لم يشعر كما كتب ، ولم يفكر كما كتب ، وإنما شعر بطريقة وكتب بطريقة أخرى . فلسنا نراه هو فى كتابه ، وإنما نرى فى هذا الكتاب تكلفه ومحاولته الإجادة . ولا تنس أن الأستاذ يعاتب صديقا ، وأن العتاب يحتاج فيما يظهر إلى أن يظهر الصديق لصديقه دخيلة قلبه وخلاصة نفسه ، لا أن ينسج له نسجاً ليس بينه وبينه صلة .

« أسلوب الأستاذ الرافعى قديم جداً لا يلائم العصر الذى نعيش فيه : وأسلوب الأديب « طه عبد الحميد الوكيل » حديث جداً لا يلائم العصر الذى نعيش فيه أيضاً ، وآية ذلك أنى لا أشك فى أن كثيراً من القراء سيشعرون حين يقرءون رسالته بشيء من الغموض كثير ، وبأنهم أمام أشياء لا يشعرون بها ولا يحسونها ؛ لا لأن الله قد اختص بها الكاتب وحده ، فكثير من الناس يحب ، وكثير من الناس يلذ الجمال ، ولكن لأن الكاتب قد اتخذ فى

وصف الحب والجمال أسلوباً بالاً يلائم ما ألف الناس حين يحبون وحين يلدنون وحين يحاولون أن يصفوا الحب أو اللذة .

ثم يدع الدكتور طه إلى التوسط بين القديم والحديث بعد إعلان سخطه على الإسراف في الأخذ بأساليب القدماء التي قد تبدو غريبة عن الحياة المعاصرة وما تقتضيه ، والأخذ بالأساليب المبتدلة الهزيلة التي لا تليق بلغة الأدب وما ينبغي لها من السمو ، « ويغلو قوم منا في إشار القديم فيضيقون وفي الحياة سعة ، ويغلو قوم منا في إشار الجديد ، فيرتفعون عما ألف الناس ، ومع ذلك فالقصد أساس الخير في كل شيء . ولسنا أبناء القرن الخامس للهجرة ، ولسنا أبناء القرن السادس عشر للهجرة ، وإنما نحن أبناء القرن الرابع عشر للهجرة ، بيننا وبين الماضي أسباب متصلة ، وبيننا وبين المستقبل أسباب ستصل ، فمالنا لاحتفظ المكانة التي وضعتنا فيها الطبيعة فلا نسرف في التقدم ، ولا نسرف في التأخر ؟ ! لا أمقت القديم ، ولا آنف من الحديث ، وإنما أرى أنى وسط بين القديم والحديث ، وأرى أن لغتي يجب أن تكون مرآة صادقة لنفسى . ولن تكون لغتي مرآة صادقة لنفسى إذا كانت قديمة جداً أو حديثة جداً ، وإنما هي مرآة صادقة لنفسى إذا كانت مثلى وسطاً بين القديم والحديث .

سيقولون : فلننصرف إذن عن اللغة العربية الفصحى ، فهي قديمة جداً لا تلائمنا ، ولا تؤدي ما نحسه ونشعر به . كلا ! ليس هذا حقاً ، فإن اللغة العربية الفصحى ليست من الموت والجمود بحيث تظنون ، وإنما هي كغيرها من اللغات الحية مستحيلة إذا تكلفها أحياء يخضعون لنظام الاستحالة والتطور ، حية مستحيلة لأننا نفهمها ونتخذها وسيلة للتخاطب وتبادل الآراء ، فيفهم بعضنا بعضاً دون تكلف ولا عناء . وكل ما نريده لهذه اللغة هو أن تسلك مسيلها في الحياة والاستحالة ، دون أن يحول بينها وبين ذلك أسلوب قديم كأسلوب الأستاذ الرافعى ، ودون أن يفسد عليها هذه الحياة أسلوب حديث جداً كأسلوب الأديب طه عبد الحميد الوكيل .

« لا نكره أن يصطنع الأدباء في دقة واحتياط ألفاظ اللغة العربية الفصحى التي جلاها الاستعمال وصقلتها الألسنة ، وأن يؤثروا هذه الألفاظ على الألفاظ الساقطة المبتذلة . كما لا نكره أن يستعير الكتاب في قصد وحسن اختيار من اللغات الحديثة الأوروبية معاني وأساليب وألفاظاً دون أن يفسد ذلك جمال اللغة العربية وروعها .

« وعلى الجملة نريد أن تكون لغتنا مرآة لحياتنا ، لا قديمة خالصة ، ولا أوروبية خالصة ، فأى شئ من هذا ؟ وماذا يمكن أن ينكر علينا الأستاذ الرافعى وأصحابه من هذا ؟ ومتى كان القصد إلى الصدق وحسن الملاءمة بين ما نجد وبين ما نصطنع في وصف ما نجد ذنباً ينكر أو شيئاً يعاب (١) ؟ ..

وهذا المذهب الوسط الذى دعا إليه الدكتور طه يبدو واضحاً إذا كان وسطاً بين لغة القدماء القرية إذا تكلفها بعض المعاصرين ، واللغة المتهاففة المبتذلة التي لا يعرف غيرها بعض الكتاب ، ولكن الذى لا يبدو واضحاً هو تلك الدعوة إلى اللغة الوسط بين لغة القدماء الفصحى وبعض اللغات الأوروبية !

الحق أن هذه الكلمة الأخيرة في هذا النقد كانت جديدة بكثير من الإيضاح والإفصاح حتى يفهم المراد منها على وجه التحديد ، فإنها كما يبدو دعوة غريبة لا يعرف على وجه التحديد مرماها . هل يقصد الدكتور أن تنتفع اللغة العربية الفصحى باللغات الأوروبية الحديثة فيما جد في حياتنا من مظاهر الحياة الأوروبية الحديثة التي لم تضع لها لغتنا ألفاظاً لأنها لم تكن في حياة الذين سبقونا ؟ هل تنبأ الدكتور بعالمية اللغات الأوروبية في القرن السادس عشر للهجرة حتى تقضى على معالم اللغة العربية ؛ ويكون في هذه اللغة الوسط ما يمهد للعالمية التي يتنبأ بها الدكتور ؟

ليت الدكتور ذكر شيئاً من عبارات الأديب « طه عبد الحميد الوكيل »

أو شيئاً من خصائص أسلوبه في رسالته « بين الحب والجمال » إذن لعرفنا على وجه التحديد ما يريد، ولكننا عرفنا ما يأخذه الدكتور طه على الأستاذ الرافعي وأنصار القديم، ولكننا لم نستطع أن نعرف ما عابه على ذلك الأديب في أسلوب التعبير: أهو ابتذال لغته العربية وعاميته؟ أم لغته الأوربية الحديثة التي عبر عن معانيها وأساليبها وألفاظها؟

وربما يبده هذه الحيرة بعض التبييد قول الدكتور طه في مقال آخر: في اللغة قديم لا بد منه إذا أردنا أن تبقى اللغة، وفيها جديد لا بد منه إذا أردنا أن تحيا، وأنصار الجديد في اللغة والأدب لا يريدون إلا هذا النوع من الحياة. ليس من الجديد في شيء أن تفسد اشتقاق اللغة وتصرفها، وأن تعدى الأفعال بالحروف التي لا تلائمها، وأن تقلب نظام المجاز وضروب التشبيه، كل ذلك ليس تجديداً، وليس إصلاحاً للغة ولا ترقية لها، وإنما هو مسح وتشويه، ليس أنصار الجديد بأقل كرهاً له من أنصار القديم. وليس من القديم الصالح في شيء أن تتغير الحياة أمامك دون أن تشعر بهذا التغير، أو تلائم بينه وبين اللغة، وليس من القديم الصالح في شيء أن تكثر الأشياء المستحدثة التي تصطنعها في كل يوم بل في كل ساعة، فلا تستطيع أن تنطق باسمها إلا إذا وجدت لها اسماً عربياً ورد في المعاجم اللغوية القديمة، ثم ليس من القديم الصالح في شيء أن تشعر الشعور الذي لم يكن يشعره غيرك من القدماء، فلا تستطيع أن تصفه إلا على نحو ما كان يصفه القدماء، فيضطرك هذا إلى أن تمسخ شعورك وتفسده، وإلى ألا تكون لغتك مرآة لنفسك، وإلى أن يكون ما تكتب أو تنظم ضرباً من النفاق. ثم ليس من القديم الصالح في شيء أن تأخذ نفسك بسلوك سبل القدماء في وصف الجمال، فلا تعرف من فنون الشعر والنثر إلا ما عرفوا، ولا تضيف إلى هذه الفنون شيئاً جديداً^(١)..

ففى هذه الكلمة على ما نرى بعض التفسير بما تقرر من ضرورة اللجوء إلى الألفاظ الأجنبية التى تعبر عما استحدث فى الحياة مما يعز أن يكون له لفظ أو تعبير فى اللسان العربى . وفى هذا التفسير ما يخفف من غلواء الفكرة التى قرأناها فى الكلمة السابقة .

• • •

وعلى الرغم من هذه الدعوة إلى التوسط خضوعاً لما تمليه الضرورة ، فإن الدكتور طه لا يتسامح فى ابتذال ، ولا يعفو عن إسفاف أو انحذار فى لغة الأدب يردى إلى التساهل فى الأخطاء ، وعدم التحرز من الوقوع فيها وقد قرأنا كلمته فى الترحيب بقصة « أهل الكهف » للأستاذ توفيق الحكيم (١) غير أنه لا يلبث حتى يأخذ عليه فى جد وصرامة أخطاءه اللغوية فى هذه القصة . وكان مما قال : فى القصة عيبان : أحدهما يسرونى حقاً ، ومهما ألم فيه الكاتب فلن أؤدى إليه حقه من اللوم ، وهو هذا الخطأ المنكر فى اللغة هذا الخطأ الذى لا ينبغى أن يتورط فيه كاتب ما ، فضلاً عن كاتب كالأستاذ توفيق الحكيم قد فتح فى الأدب العربى فتحاً جديداً لا سبيل إلى الشك فيه . أنا أكبر الأستاذ ، وأكبر قصته ، وأكبر « الرسالة » عن أن أقف عند هذه الأغلاط القبيحة التى يمس بعضها جوهر اللغة ويمس بعضها النحر والصرف ، ويمس بعضها الأسلوب وتركيب الجمل . ولا أتردد فى أن أكرن قاسياً عنيفاً ، وفى أن أطلب من الأستاذ فى شدة أن يلغى طبعته هذه الجميلة ، وأن يعيد طبع القصة مرة أخرى بعد أن يصلح ما فيها من الأغلاط ، وأنا سعيد بأن أتولى عنه هذا الإصلاح إن أراد . ولعل ما سيتكلفه من الطبعة الثانية خليق أن يعظه ، وأن يضطره إلى أن يستوثق من صوابه اللغوى فيما يكتب قبل أن يذيعه بين الناس (٢) . . .

(١) انظر صفحة (١٦) من هذا الكتاب .

(٢) فصول فى الأدب والنقد : ٩٨

ومثل هذا الذى كان بين الرافعى وطه حسين من وجوه الاختلاف فى الاتجاه بين القديم والحديث ، كان بين البشرى وزكى مبارك . فقد عرف الأستاذ عبد العزيز البشرى بأنه من الكتاب الذين يحفلون بالأسلوب ، ويعنون بالصياغة ، وإن كان فى هذا الاتجاه يختلف كثيراً عن الأستاذ مصطفى صادق الرافعى الذى كان يحفل بالإغراب الذى يودى إلى التواء الفكرة وتعقيدها فى بعض الأحيان . ولكن أسلوب البشرى من غير شك يبدو فيه أثر الطبع نتيجة لثقافته وطول قراءته وإطلاعه ، ومع ذلك لم ينبج البشرى من هجمات النقاد ، وفى طليعتهم الدكتور زكى مبارك ، الذى تناول كتابه « المختار » وأسلوبه فيه بقسوة وعنف ، وكان مما قال فيه : عبد العزيز البشرى كاتب مشهور ، مشهور جداً حتى جاز للأستاذ خليل مطران أن يحكم بأنه أعرف من كل معرّف بين الناطقين بالضاد؛ ومن كان كذلك فهو أقوى من أن يهدم ، ولا خوف عليه من صيحة النقد الأدبى . وإذن فلا بأس من إسماعه قول الصدق بتلطف وترفق ، عساه يغير ما بأسلوبه من تكلف وتصنع ، وقعقة وعجيج !

ثم يقول إن البشرى كاتب على الطريقة البشرية ، كاتب يذكر فى كل سطر بأنه أديب يتصيد الأوابد من مجاهيل القاموس واللسان والأساس ، وتلك حال المنشئين المبتدئين ، وهى حالة ينكرها أعلام البيان ، لأنها تشهد على أصحابها بالبعد من الاتسام بوسم الفن الرفيع . . . والكاتب الحق هو دائماً من أصحاب المبادئ والعقائد ، لا فى حدود ما يتصور الناس ، ومن هنا يجوز للكاتب أن يلقاك بما تحب وما لا تحب ، وهو حين يستفحل قد يزلزل رأيك فى جميع الشؤون ، ولو حدثك عن مواقع هواك والوصول إلى هذه الغاية يحتاج إلى سياسة عالية ، وتلك السياسة قد تستوجب أن يطوى عنك الكاتب ما يرمى إليه من مقاصد وأغراض ، ليضمن غفوة عقلك عن مقاومة ما يدعو إليه ، وقد تحار فيما يريد منك الكاتب ، ثم تعرف بعد

قليل أنه لم يرد لك غير ما تريد لنفسك ، وهو في الواقع أصاب مقاتلك من حيث لا تشعر وكيف تشعر . وقد استدرجك بأسلوب ألطف من اللطف وأخفى من الخفاء ؟ !

ثم يتساءل زكي مبارك : أين البشرى — كاتبا — من هذه المعاني ؟
ويجيب بقوله : هو رجل صخاب ضجاج ، يدق الأجراس الضخام حين يدخل الغابة للصيد !

ألم يعجب البشرى من أن يصل على يوسف إلى قمة البلاغة ، وليس في كلامه نظم متكلف ؟ وما ذلك النظم ؟

« هو عنده نظم يتكلفه صدور الكتاب ، كأن صدور الكتاب لا يكونون إلا متكلفين ، وكان الأمر كذلك عند البشرى ، لأنه لم يفهم البلاغة على وجهها الصحيح ، فكانت في ذهنه أجراس طنطنة ، وأصوات ضجيج !

« كل هم هذا الرجل أن يقنعك في كل حرف بأن الكتابة شيء ضخم فنهم يروعك ويهولك ، وإن لم يكن لذلك موجب توجيه الفكرة أو يفرضه البيان ؛ فلاى غرض يصنع بنفسه هذا الصنيع ؟ ومتى يعرف أن السحر من أوصاف البيان ؟ والأصل في السحر أن يقدم الأباطيل ، وهى فى رأى العين حقائق لا أباطيل . .

« هل سمعتم بالرحا التى تطحن القرون ؟ هى البشرى ! فى بعض ثره القعقاع ، يندر أن تجر فى ثر هذا الرجل صفحة خلت من التكلف ، ويندر أن تشعر بأنه خلا لحظة إلى قلبه يستلهمه ويستوحيه ، فهو مشدود فى كل وقت بزمام التفصح الثقيل إلا أن يثور على حرفة الكتابة ، فيرسل نفسه على سجيتها الأصلية ، وذلك لا يقع منها إلا فى أندر الأحيان !

« عبد العزيز البشرى من الأذكاء ، ولكن ذكاه انحرف بعض الانحراف ، فلم يكن له فى أدبه من أثر ، غير ما عرفنا وعرفتم من القرم إلى التندر والإغراب .

« كنت أتمنى أن يدرك البشرى كنهه الوشائج بين جذور الفن وجذور الذكاء ، ولكن البشرى مضى لطيته ، فلم ينتفع بآراء الناقدين . كان البشرى يستطيع أن يكون كاتباً عظيماً ، لأن لهذا الرجل ذخيرة نفيسة من الفطرة والطبع ، ولو أنه استجاب لوحى روحه لآتى بالعجب العجائب ، ولكن تكلف ما لا يطيق ، فأضيف إلى المتحذلقين ! .

ثم يسأل الدكتور زكى مبارك نفسه : ما الموجب لمواجهة هذا الكاتب الفاضل بهذا النقد الجارح ؟ .

ويجيب : هو الموجب الذى فرض أن أفسد ما بينى وبين المرحوم مصطفى صادق الرافعى ، وكان من كرام الكاتبين !! فأنا بصريح العبارة أتهم أهل التكلف ، وأراهم أطفالاً فى دولة البيان .

« وليس معنى هذا أنى أنكر قيمة الصياغة الفنية ، فالكتاب الكبار قد يشقون فى تحبير ما يكتبون أعنف الشقاء ، ولكنهم ينتهون إلى عرض آرائهم بأساليب هى الغاية فى الوضوح والجلال ، فلا يتوهم متوهم أنهم عانوا عنت الإنشاء ، وقد هاموا على وجوههم فى تجاليد الليالى !

« هل سمعتم بالسماك الرعاد الذى لا يوجد فى غير نهر النيل ؟ إنه سمك كسائر الأسماك ، ولكن فيه قوة كهربائية ، وكذلك الكلام البليغ ، فهو كسائر الكلام ، ولكن فيه قوة كهربائية وصلت إليه من ثورة الروح أو فورة الوجدان .

« ليست القوة فى اللفظة اللغوية . . اللفظة التى يدلنا المجمع اللغوى على قبرها المجهول ، وإنما القوة فى اللفظة التى يحلها روح الشاعر أو الكاتب ، فتصبح وهى محملة بالمعنى الفائق والخيال الطريف ! فكيف جاز للشيخ البشرى أن يمن علينا بأنه أحياء بعض الألفاظ بعد موت ، وهو لم يسكب عليها قطرة واحدة من دم القلب ؟

« حدثنا الأستاذ خليل مطران فى مقدمته لكتاب الشيخ البشرى أنه وقف

منه موقف الدليل من المتحف ، وقد صدق ثم صدق ! فزائر المتحف يخرج كما يدخل ، فلا يكون محصوله غير ذكريات ! ولا كذلك زائر المعرض ، فهو يقتنى ما يروقه من النفائس حين يشاء .

« فهل كان الأستاذ خليل مطران يعنى ما يقول ، وهو يجعل كتاب الشيخ البشرى متحفا من المتاحف لا معرضا من المعارض ؟ ففى المتاحف نفائس ، ولكنها لا تصلح للاقتناء ، وكذلك تكون آثار الكتاب المولعين بالزخرف والبريق ، فألفاظهم نفائس ، ولكنها رسوم هوامد ، وهى لا تنقل من المعاجم إلى المختار إلا كما ينقل الرفات إلى الخريح !

« والقول الفصل أن الكتابة قلب يفصح ، وعقل يبين ، وليست ألفاظا تضم إلى ألفاظ . الكتابة قوة روحانية ، لا تتفق للكاتب إلا بموهبة سماوية فمن أراد أن يكون كاتباً فليرحل من طبقات الأرض إلى أجواز الفضاء .. ثم يختم الدكتور زكى مبارك رأيه فى البشرى بأنه من عصابة أدبية أساءت إلى الأدب المصرى حين صيرته متاحف تهاويل ، ومعارض تراويق ، ثم فرضت على الدولة وعلى الجمهور أن هذا هو الأدب الحق ، وألا أدب سواه .. وأن البشرى مزخرف ومبهرج ، وبفضل الزخارف وصل إلى أشياء ، لأن الجمهور عندنا قد يكتفى من الكاتب بإجادة التزيين والتلوين (١) .

• • •

وقد مسّ الأستاذ العقاد هذه المشكلة ، مشكلة القديم والجديد فى الصياغة والتعبير ، فى قوله « نحن نعلم أنه مامن أحد من الغلاة فى التشيع للقديم يقول بأن كل قديم على علاقاته مفضل على كل جديد ، ولو كملت له محاسن القدم وأربى عليها بفضل من محاسن الجدة ، كذلك نعلم أن المتشيعين للجديد لا يقولون إن ما يكتب اليوم أجمل وأبلغ مما كتب فى العهد الذى نسميه قديماً ، ولو كان هذا الشيخ من شيوخ الكتابة المعدودين . وكان ذلك لناشئ

(١) مجلة الرسالة ص ٥٩ من عدد شهر يناير سنة ١٩٤١ تحت عنوان «مسابقة الجامعة

المصرية اطلبة السنة التوجيهية » بقلم الدكتور زكى مبارك .

من الشدادة المترسمين ، فالرأى متفق بين الفريقين على أن ليس الفضل بين الكتاب بالسبق في الزمان أو بتأخره ، وإنما الفضل الذى يوازن بين أديب وأديب فى شىء آخر غير تاريخ الولادة وعصر الكتابة إلى أعرف المزية المطلوبة فى الأدب تعريفاً لا أظنه يحتمل الخلاف من أحد الفريقين ، فأقول إن شرط الأديب عندى أن يكون مطبوعاً على القول ، أى غير مقلد فى معناه ولفظه ، وأن يكون صاحب هبة فى نفسه وعقله ، لا فى لسانه فحسب . أى يجب أن تسأل نفسك بعد قراءته : ماذا قال ؟ لا أن يكون سؤالك كله : كيف قال ؟ . فهو مطالب بشىء جديد من عنده ينسب إليه ، وتتعلق به سمعته ، ويخرج به عن أن يكون نسخة مكررة لمن تقدمه .

«إن هذا التعريف لا يحتمل الخلاف من أحد الفريقين ، لأنى لا أظن أحداً من أشياع القديم أو من عشاق الجديد يجرؤ على أن يقول لنا : « لا بل يجب أن يكون الأديب كالبيغاء التى تردد ما يلقى فى أذنيها ، ولا نفقه له معنى . أو أن تكون كل بضاعته من الأدب ألفاظاً محفوظات يحسن صنفها ورصف جملها فى موضع وغير موضع من الكلام » . فهذا ما لا يجرؤ أحد على أن يقوله ، ولو كان من تلك البيغاوات التى لا تعرف من الكتابة غير رصف الجمل ، واحتذاء المتقدمين .

« فكل ذى رأى أحسن العبارة عنه بلفظ عربى صحيح ، فهو أهل لأن يعدّ من أدباء العرب ، سواء أكان ظهوره فى هذا العصر أم قبل عشرة قرون . » وكل من نشأ فى عصر فلم يكتب كما ينبغى لأهله أن يكتبوا ، بل كتب على أسلوب من تقدمه فى الفكر واللفظ ، فما هو بأهل لأن يعدّ من الأدباء النابهين ، ولا هو بذى هبة ماثورة فى الأدب ، ولكنه مقلد يحتذى مثال غيره ، فلا يقدر على أن يستقل بطريقة لنفسه ، أو لا يجد فى نفسه من ذخيرة الكتابة ما يقوم بمطالب الطريقة المستقلة .

فالجاحظ كاتب كبير ، لأنه مستنبط فكره وعبارته ، ولكن ليس بالكاتب الكبير من يكتب على مثال الجاحظ اليوم ، لأنه ذيل من ذيول الجاحظ ملحق به ، لا فضل له على الأدب غير فضل الإجادة في المحاكاة . وما هو بالفضل الذي يفخر به مخلوق يشعر بأنه مثل من أمثلة الخلق قائم بنفسه ، وقال من قوال الحياة منفرد بقياسه وحجمه .

« غير أننا نسمعهم يتحدثون بالأسلوب العربي والطريقة العربية ، ويعيبون على هذا أنه يكتب على طريقة أجنبية ، ويرضون عن هذا لأنه لا يخرج عن طريقة العرب في الكتابة . فنعجب ، ولاندرى ماذا يريدون بالطريقة العربية ، لأننا لانراهم يوردون هذه الكلمة التي يلوكونها في مورد يفهم معناها فيه . فما هي هذه الطريقة العربية ياترى ؟ هل هناك طريقة واحدة لا غيرها يكتب بها الكاتب فإذا هو عربي صميم ، يكتب بغيرها فإذا هو أمريكي أو صيني ، أو ماشئت من الأمم التي لا يشملها شرف العربية ؟ .

« كلا ، لا يقول بهذا قائل ، فإننا نعلم أن ابن المقفع وعبد الحميد وابن الزيات والجاحظ وابن العميد والخوارزمي والبديع وأبا الفرج وغيرهم ممن سبقهم ولحق بهم ، كل أولئك كتاب من أساطين الآداب العربية ، وكلهم قدوة للمقتدين في صناعة النثر . وما منهم كاتبان اثنان يتشابهان في طريقة الكتابة ، أو هما إن تشابهتا في بعض معالم الطريقة لا يتشابهان في جميع معالمها ، فهل ترانا نزع أن الكاتب من هؤلاء واحد لا أكثر ، والبقية دخلاء في هذه الصناعة ؟ أم نقول مرغمين إن العربية تتسع لعدة طرائق لا أحد لها ، ولا يمكن أن تقتد بزمان أو بأسلوب ، ولا يشترط فيها على الكاتب المتصرف غير الصحة في القواعد الأساسية التي يشترك فيها جميع الكتاب في جميع العصور ، ثم ماشاء بعد ذلك فليكتب ، وعلى أى طريقة فليذهب ، فإنما هو صاحب رأيه ، ومالك قلبه ، ولا حق لأحد في العربية أكثر من حقه . »

ويوافق رأى العقاد رأى طه حسين فى ضرورة تجديد اللغة ، وإمدادها بما تحتاج إليه من ألفاظ لما جدَّ فى الحياة مع الحفاظ على أصول العربية ومقاييسها : يقول العقاد : « إننا لانعنى بالصحة فى القواعد الأساسية أن نحكم السماع فى الأعلام ، فلا نسمح لأحد بأن يضيف على عربية الجاهلية أو يعدل فيها ، ونمنع أن نجرى اللغة العربية كلها مجرى اللغات التى يطرأ عليها التجديد والمحرم والزيادة ، لانعنى هذا لأنه سنفى لا يستحق من يقول به أن يلتفت إليه . وإنما نعنى أن يجتنب الكتاب الخطأ الذى يخل بأصول اللغة ، ولا تدعو إليه الحاجة ، ثم نحن لانغلق الباب على التصرف إذا كان من الصواب والإفادة بحيث يصير هو أيضاً مع الزمن قاعدة أساسية يصح التواضع عليها بين الناطقين بالعربية ، ولننقد فى ذلك بالقرآن الكريم ، فإن فيه ألفاظاً أعجمية كثيرة ، وفيه جموعاً وصيغاً على خلاف القياس الذى وضعه النحاة .

ثم يرى العقاد فى ختام حديثه ما رآه فى مطالعه من أن شرط القدم ليس مقياس الجردة دائماً « فلو رجعنا إلى الأساليب الأدبية التى يعجب بها أنصار القديم لوجدنا فى بعضها كثيراً من العيوب التى يحمدهونها ، ويعدونها من حسناتها ، ويلذهم ذلك لأنهم يحسبونه من علامات الممارسة الطويلة والقدرة على التذوق ، فيحمدون تكرير الجاحظ فى كل موضع ، وهو معيب فى بعض المواضع ، ويعجبون ببلاغة الجرجاني فى كل ما كتب ، وهو معقد منقبض فى كثير مما كتب . ويقولون لمن ينكر عليهم ذلك : إنك لا تعجب بهذه البلاغة إعجابنا لأنك لم تتذوقها ، كما تذوقناها .. لا ياهؤلاء ، بل أنتم نسيتم أن الألفه تهون المسكاره ، وتحبب الإنسان فيما لم يكن يحبه .. فليس طول دراستكم لهذه الأساليب بحجة لكم ، بل هو حجة عليكم ، ودليل على أنكم لم تملكوا أنفسكم مع سلطان العادة ، ولم تقووا على التملص من حكم السمعة القديمة .

« فما أجدر اللغة التى هذا شأن أساليبها أن يكرن المتشبهون بطرائقها

المزعومة أقل من ذلك تيهًا واختيالًا ؛ وأكثر من ذلك تواضعا وامثالًا ،
وما أولاهم أن يكفوا عن المنّ على المحدثين بأساليب الأقدمين ، وأن يعلموا
أننا في عصر لم تسعد اللغة العربية بعصر أسعد منه في دولة من دولها الغابرة
وأن يفقهوا من ذلك الجنون بالقديم الذي يتحسرون عليه ، فيعلموا أن
عصرنا هذا هو أقدم العصور ، وأحقها بالتوقير والتبجيل ، لأنه وعى من
الآزمنة التي درجت قبله ما لم تعه الأزمنة الماضية ، وبلغت أمه من تجارب
الحياة ما لم تبلغه الأمم الخالية !

وخلاصة رأى العقاد كما أنهى به كلمته : أنه لا يستهجن من الأديب
إلا أن يكون جاهلاً بلغته ، أو رصافاً مقلداً ، أو مكتفياً باللفظ يذهب كل
ما فيه من حسن وزينة إذا ترجم إلى لغة غير العربية ، أما اختلاف الزمن
فلا شأن له عنده في التفضيل بين أديب وأديب ، وإنما يحسب حسابه في
التفضيل بين زمان وزمان . فابن المقفع مثلاً أفضل من كثير من كتابنا ،
ولكن زماننا أفضل من زمانه ، فهل نلومه على تقدم عصره ، ونغض من
قدره بما وصلت إليه الدنيا بعد زمنه ؟ لا ، وإنما نفعل ذلك عند الموازنة بين
فضائل العصور ، لا عند الموازنة بين أقدار الأدباء (١) .

* * *

وكذلك دعا الدكتور محمد حسين هيكل إلى جهاد الكتاب والأدباء في
تجديد اللغة الأدبية ، ورأى أن جهادهم فوق جهاد اللغويين وأصحاب المعاجم
« فهل لنا من الأدباء من يبلغ إخلاصهم لفنهم هذا المبلغ ؟ هؤلاء هم الذين
يصقلون اللغة ، ويجعلونها تلطف وتشف ، وتصبح موسيقى تتصل بالأدب ،
لا مجرد ألفاظ تنقله . وهؤلاء الأفذاذ المخلصون لفنهم هم الذين يحددون للغة
حياتها قوية رصينة ، وهم الذين يعملون للأدب ويقيمون له أرفع صروحه ،
على أنهم في عملهم للغة ، إنما يعملون كأدباء ، وهم لعملهم هذا يقدمون
للغويين غذاءً جديداً يفيدهم في معاجمهم أكبر الفائدة ، ويجعل من الأدب
الحديث ما يفيد اللغة بمقدار ما يفيدها أدب « قفابنك » وإن بقي أدبهم

(١) مطالعات في الكتب والحياة ٢٣١ (الطبعة التجارية الكبرى - القاهرة ١٩٢٤) .

مع ذلك أدباً عصرياً سائغاً ، لذيذ المدخل إلى النفس . ولقد تطورت لغة الأدب فصار أجدرها بالامتزاج بالأدب ما كان شفافاً عن المعانى والصور التى يعبر عنها ، معواناً على ما فى هذه الصور والمعانى من حياة وموسيقى ، هذه اللغة الشفافة المضيئة السيالة التى لا تحجب عنك جمالا مما أراد الأديب الموهوب إظهاره ، ولا تقف فى سبيل متابعتك الأديب أثناء تدفقهِ واندفاعه فى تفكيره أو تصويره ، أو تغنيه وشدوه ، هى التى تعتبر للأدب كساءً ، وتتصل بالأدب فى كسائها إياه ، حتى لتصبح جزءاً من رحيق الحياة الذى يعبر الأدب عنه ، وهى كلمات لطفت وازدادت بساطة ، وشففت بذلك عن كل ما أراد الأديب أن يحملها إياه ، وكانت فى ذلك النغمات الصادرة عن نفس الأديب الصادقة العبارة عنه ، كانت ألصق بالأدب فى العصر الذى يصدر عنه (١) .



أما تبسيط اللغة وكيفية هذا التبسيط فقد تكلم فيه كثير من النقاد المعاصرين ، ومنهم الأستاذ محمد تيمور الذى يقول فى كتابه « فن القصص » :
إنما يتم تبسيط اللغة بالاختصار من الألفاظ الكتابية على المؤلف المأنوس ، دون غوص على المهجور المجفوف من الكلام ، إلا ما تقتضيه ضرورة التعبير عن معنى دقيق أو حقيقة جديدة لا يعبر عنها بلفظ متعارف ، على ألا نجانب السهولة والاستساغة فيما نتخذ من هذه الألفاظ . ولندع وحشى الكلام فى بياننا ، فقد انصرم ذلك العهد الذى كانت البراعة فيه تقاس بالألغاز فى التعبير ، وتصيد الغريب الحوشى ، وأصبح البيان الحق يدور على استعمال اللفظة المعبرة الكاشفة فى موضعها الملائم بأسلوب واضح لا تعقيد فيه . وكذلك تبسط اللغة بتحديد معانى الألفاظ تحديداً منطقياً . فلا نسرف فى اصطناع المترادف الذى يجعل الألفاظ غير مفصلة على

قدود المعانى . وقد استطاع كتاب العصر الحديث أن يمضوا فى هذه السبيل شوطا بعيدا ، فتحدد كثير من قيم الألفاظ ، وتعين دلالاتها المعنوية . وذلك من أثر التوسع الثقافى ورقى الذوق الأدبى ، والاطلاع على حقائق العلم والاجتماع . وقد جال بخاطر بعض دعاة التبسيط اللغوى أن ينشئوا لغة مختزلة ذات ألفاظ محدودة لا تتجاوز بضع مئات مع تأديتها لجميع المعانى ، وذلك محاكاة للغة الانجليزية المسماة « البيسك » ، وفائدتها أن تساعد على انتشار اللغة والإقبال على تعلمها وسهولة استعمالها . والرأى عندى أن هذه اللغة لا يكتب لها النجاح ، لأن المتعلم لها لا يستطيع أن يستعمل سوى ألفاظها ، ولا أن يفهم غيرها ، فإذا قرأ فلا بد أن يقرأ المكتوب بهذه اللغة وحدها ، وبذلك لا تكون له صلة باللغة الأصلية ولا بما تنتجه عامة أدبائها وعلمائها . وثمة عيب آخر فى اللغة المختزلة ، وهو أن ألفاظها لقلتها تؤدى معانى كثيرة ، فيذبذب اللفظ بين أشتات المعانى ، وذلك ما يناهضه مصلحو اللغات فى الأمم . وفوق ذلك كله لا تصلح اللغة المختزلة للأدب والشعر لأنهما يتطلبان موسيقية لفظية ، ويقتضيان إشار تعبير على تعبير . وكذلك بعض العلوم والفنون يستلزم دقة فى البيان لا تتيسر مع قلة الألفاظ وضغطها . ولهذا أعتقد أن تيسير اللغة لا يكون بوضع لغة مختزلة ، إلا أن يراد أن تعد هذه اللغة خطوة أولية لتعلم اللغة الأصلية ^(١) .

صحة على الأسلوب الفنى

ولعل أكثر الآراء تطرفا فى الحملة على أساليب البلاغة والبيان التى يتميز بها الأسلوب الأدبى ، وعدّها حذقة وتكلفا هى الآراء التى كتبها الكاتب المعروف سلامة موسى فى وصف أدب طائفة من الكتاب الذين امتازت كتاباتهم بالتأنق والجمال ، كالرافعى والمنفلوطى وشكيب أرسلان وغيرهم من الذين سمى أدبهم « أدب الفقاقيع » وكان من قوله فيهم : « أدباء الصنعة

يكتبون ، وكل همهم محصور في تأليف استعارة خلافة ، أو مجاز جميل ، أو كناية بارعة ، أو غير ذلك من الفقايع ، فإذا أراد أحدهم أن يؤلف كتابا ، أو يصنع مقالة ، لم يعن أقل عناية بالموضوع الذي يكتب فيه ، وإنما يعتمد إلى الفقايع ، فيؤلف منها عبارات خلافة ، يتوكل بها إنشاءه ، أو يرصها رصاً ، وكثيراً ما يعجز أمثاله عن تأليف عبارة من إنشائهم الخاص .

وهكذا يعيش كتاب الصنعة هذه الأيام بما خلفه لهم الأقدمون ، يتداولون الصيغ القديمة في الأداء ، ويحترونها اجتراراً كما تجتر البهيمة طعامها طوال حياتهم ، أو يقضون وقتهم في العبث واللهو بتأليف السجعات والاستعارات والتشبيهات ، ولست أنكر أن لهذه الأشياء جمالا ، ولكنه جمال الفقايع ، والزبد الذي يذهب جفاء عندما تسطو عليه أشعة الشمس ، أو تهفوبه الريح .

كتاب الصنعة يكرهون الفلسفة والعلوم ، وقد قالها أحدهم - المنفلوطي - وربما كان أقلمهم صنعة : « ما دخلت الفلسفة أيا كان نوعها على عمل من أعمال الفطرة إلا أفسدته » وهذه نزعة خطيرة ، نطلب أن يعتمد رجال الذهن في جميع البلاد العربية إلى وقفها بكل الوسائل ، يجب أن نحجب تلاميذنا في الفلسفة والعلوم ، ونكرهم في فقايع الاستعارات والكنايات .

وهذا كاتب - يقصد مصطفى صادق الرافعي - يضع كتابا عن الحب والجمال - يقصد كتابه « السحاب الأحمر » - ويبدأ الفصل الأول منه بوصف فقاعة ، هي نصاب قلم مصنوع من زجاج ، ويحتوى على مداد أحمر ، ويباع بالقاهرة بنصف قرش ، فيكتب عن هذا النصاب عدة صفحات ، ويستوحى منه التأملات والخواطر في الحب والجمال . فهو كاتب صنعة لا يبالي إلا برنين ألفاظه ، وخلافة استعاراته .

وهذا لعمري هو اللهو واللعب ، فإن للأدب غاية ، وغايته هي صلاح الناس وهديتهم ، وكشف حقائق هذا الكون ، والتمتع بجمال هذه الحقائق (١) .

فقد جعل الكاتب للأدب في هذه الكلمة رسالة اجتماعية هي إصلاح المجتمع والنهوض به، ورسالة عليية هي شرح الحقائق الكونية، والتمتع بجمال هذه الحقائق. ولا شك أن الفنون تمتاز بإبراز معالم الجمال سواء أكانت في مشاهد الطبيعة، أم كانت في السجيا الإنسانية. والفن الأدبي من بين هذه الفنون جمال عبارته متمم لجمال معناه وعظمته فكرته، إذ لو اقتصر الأمر في الفن الأدبي على المعنى والفكرة لما كان للأديب ما يميزه على غيره من طبقات المفكرين وأصحاب المعاني ممن لا يعدون من الأدباء.

والظاهر من هذا الكلام أن صاحبه يريد أن يحول جميع الأدباء إلى علماء، أو بعبارة أخرى يريد أن يلغى الأدب، وينتقص أولئك الأدباء بخلو كلامهم من الفلسفة والعلم، وانشغالهم بالجمال الذي لا يسعه إلا يعترف به، ولكنه يسميه جمال الفقاقيع، ولذلك نراه يكرر هذه الفكرة، ولا يمل من تكرارها، فكتب مرة أخرى في «الهلal» يقول إن في مصر وسوريا طبقة من الأدباء لها عيون من خلف رءوسها، فإذا نظرت لم تر سوى الماضي، ثم هي مع ذلك لا ترى كل الماضي، وهي لو استطاعت أن تفعل ذلك لكان لها من ذلك بصيرة بالحاضر والمستقبل! أجل، لو كانت هذه الطبقة تنظر إلى الماضي خلال تلسكوب العلوم الحديثة لاستطاعت أن تقرأ لغة الطبيعة، وتدرك أن روح العالم هي روح نشوء وتطور.

«تقول هذه الطبقة إن الأديب لا مندوحة له إذا أراد أن يكون أديباً حصيفاً أن يقلد العرب، ويحتذى كتابهم في أساليبهم ومرامهم، ومن هذه الطبقة، بل وفي رأسها، نضع الأستاذ مصطفى صادق الرافعي والأستاذ الأمير شبيب أرسلان.

«ومن المستطاع أن يحمل الإنسان هذه «الوطنية الأدبية» وأن يردّها إلى أصولها في ذلك العقل الباطن الذي يخلط بين الدين والقومية والأدب

العربي . فالخروج عن المؤلف في الأدب العربي يؤثم أفراد هذه الطبقة بالخروج على الدين والقومية العربية (١) .

وهذا كلام لا يحتاج إلى تعليق ، لأن صاحبه يكشف عن مراميه أوضح كشف ، ويشرح السبب الذي من أجله يشن مثل تلك الحملة على أولئك الأدباء المتمسكين بحبال العروبة والدين ، والذين يعملون على وصل حاضر أمتهم ومستقبلها بماضيها المشرق المجيد .

ولكن الدكتور طه حسين وهو أحد الذين رفعوا ألوية التجديد في الفكر والأدب على الرغم من حملاته المتكررة على أنصار القديم التي أشرنا إلى طرف منها في هذا الفصل ، يعرف للفن الأدبي طبيعته الفنية ومنزلة الأسلوب في بناء صرحه ، فنراه ينقد صديقه الأستاذ أحمد أمين ويمسسه مساً رقيقاً ببعض ما كتب في « فيض الخاطر » وهبط فيه عن مستوى اللغة الأدبية ، فقد وصفه بأنه يسرف في حبه للمعاني وإعراضه عن جمال اللفظ ، وغلوّه في أن يكون قريباً سهلاً ، وسائغاً مألوفاً ، ومفهوماً من العامة وأواسط الناس ، حتى يضطره ذلك إلى أن يصطنع بعض الاستعمالات العامة التي لا حاجة إليها ، ولا تدعو النكتة الفنية إلى استعمالها ، وإنما هو يعتمد من الأستاذ وتكلف يفسد عليه الجمال الأدبي أحياناً ، ويغري بعض نقاده أن يزعموا أن إنشاءه ليس إنشاءً أدبياً ، وهو مع ذلك من أحسن ما يكون الإنشاء الأدبي ، لو لم يتطرف صاحبه أحياناً بهلملة نسجه ، متعمداً لذلك ، متكلفاً له ، مسرفاً فيه . .

وضرب الدكتور طه لذلك مثلاً من « قصة الخيار » الذي يقدره الريفى بضخامته ، ويقدره المدنى بنحافته ، ويبيعه ذلك بالكوم ، ويبيعه هذا بالرطل . . .

ثم يقول : هذا كلام لا حاجة إليه ، إلا أن يعتمد الأستاذ التذarf به ،

والتقرب إلى لغة العامة . وما أكره أن أهبط إلى العامة ، بل يجب أن أأدنى منهم ، ويجب أن أرفعهم إلى حيث يذوقون الأدب الرفيع .

« هذه هي الديمقراطية الصحيحة ، ولكن يجب أن نحتاط أشد الاحتياط فقد نسيء فهم الديمقراطية الأدبية ، فنفسد الأدب ونبتذله . والأستاذ بعد هذا قدوة لقرائه وطلابه والمعجبين به ، فلا يحذر أن يحبب إليهم الإسفاف والابتذال (١) .

وكان الرصافي شاعر العراق من أكثر شعراء العربية معرفة باللغة وآدابها ، ومن أغزرهم تحصيلاً لشاردها ونادرها وترى ثمرة هذه المعرفة دانية في كثير من شعره الذي ترى فيه جزالة اللفظ وفحولة العبارة ، ومع ذلك يرى أن الشعر الجيد هو الذي تراه قريباً إلى الناس بسهولة عبارته :

وأجود الشعر ما يكسوه قائله
بوشى ذا العصر لا الخالى من العصر
ويصف نفسه وشعره بقوله :

لست بالشاعر الذى يرسل اللفظ جزافاً لكي يصيب جناسه
أنالا أبتغى من الشعر إلا ما جرى فى سهولة وسلاسه
إنما غايتى من الشعر معنى واضح يأمن اللبيب التباسه
ويباهى بشعره قائلًا :

وجردت شعرى من ثياب ريائه فلم أكسوه إلا معانيه الغرّا
وأرسلته نظماً يروق انسجامه فيحسبه المصغى لإنشاده نثراً

وقد نقدته فى بعض شعره ، فقلت إنه يبالغ فى محاولة مجازاة شعره لطبيعة العصر الذى عاش فيه ، إذ البيان والإفصاح أسنى مقاصده ، حتى لقد ينحدر عن الرصانة والجزالة إلى النقيض ، فتراه فى بعض الأحيان يرقق ويلين ، حتى ليكاد ينحدر إلى لغة العامة ، كما تجد ذلك فى قوله من مطلع قصيدته « نقش على ماء » إذ يقول :

أرى عيشنا تأبى المنون امتداده كأننا على كيس المنون نعيش
فتعبيره بقوله « كأننا على كيس المنون نعيش » مع أنه قد يدل على معنى بارح
إلا أنه تعبير عامى كاترى . وكذلك قوله فى « المرأة المسلمة » :
فهذه حالة نسواننا وهى لعمري حالة مؤلمة
ماهكذا يا قوم ما هكذا يأمرنا الإسلام فى المسلمة
وكذلك قوله من قصيدته التى رثى بها الشيخ مهدي الخالصى من كبار
علماء العراق فى الكاظمية :

أنا أبكى عليه من جهة العلم — — — وأغضى عن خوضه فى السياسة
قد أبت هذه السياسة إلا أن تكون الغشاشة الدساسة
لو أردنا إفاضة فى هجاها لكتبنا لكم بها كراسة
وكذلك قوله :

قد بكته مدارس عامرات — — — هو فيها المدرس المسئول
إنما قد ذكرت بعض مزايا — — — وإلا فشرحهن يطول
فعبارات « كتبنا لكم بها كراسة » و « المدرس المسئول » و « شرحهن
يطول » من العبارات التى أخلقتها ألسنة الناس كثيرا حتى صارت من
التعابير المبتذلة التى تتحاشاها لغة الشعر التى تتميز دائما بالتخير والانتقاء (١) .
وأخذ العقاد على شوقي كثرة التجوز القبيح فى الفصل والوصل والهمز
والتحفيف والمقصور والممدود فى روايته « قبيز » فيجرو ويهزا ويقرأ ويطا
وشى وتلجنى ويختبا — تجىء عنده فى مواضع يجرؤ ويهزا ويطا وشى .
وتلجئنى ويختبا ، والسما والفضا والبها والمافى مواضع السماء والفضاء والبهاء
والماء . . وأمثال ذلك كثير جدا على لسان جميع أبطال الرواية .

(١) انظر صفحة ٢٥٢ من الطبعة الثانية لكتابنا (معروف الرصاى — دراسة أدبية
لشاعر العراق وببشته السياسية والاجتماعية) — مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة ١٩٥٧ .

وأخذ عليه أيضاً أن هذه الرواية لم تخل من مخالفة للنحو والصرف في القواعد المنصوص عليها ، ففيها يقول الناظم :

ويرجع الناس لها إلا امرؤ لا يشعر

والصواب « إلا امرأ » لأن المستثنى منه مذكور ، والفعل غير منفى .

ويقول في الحوار بين فرعون ونبتاس :

فرعون : بخ بخ ابن أخى

نبتاس : أنت يا قاتل — عمى

توهم صاحبنا أن كل منادى ينصب ، فنصب « قاتل » ، ولا وجه لنصبه ، إنما يبنى على ما يرفع به ، لأنه نكرة مقصودة .

ويقول « قزح » ولا تذكر قزح إلا مع قوس . ويقول :

وترى النيل دما والأرض جرداء محولة

والموصوف هنا معروف ، فلا وجه لدخول التاء . وفي الأساس أصابهم محل ومحول بضم الميم ، وقد أحلت الأرض وأحل أهلها ، وبلد وزمان ماحل وممحول ، وعن أبي زيد : أحل الله الأرض ، وأرض محل وأرضون محل ومحول — بضم الميم للجمع — وأحال . وفي المحيط : مكان محل وأرض محل ومحول ومحلة ومحول ومحلة وممحول وممحال ، وليس بين هذه الصيغ كلها صيغة فعولة .

وقال بلسان نبتاس وهى تخاطب قمبيز ليمنع فانيس الكلام :

علمت حقه على قومي فلا تدعه ينفث فى سم حقه

وجزم « ينفث » خطأ متفق عليه ، لأننا لانستطيع أن نقول « إن

لا تدعه ينفث » إذ المعنى نقيض ذلك وهو « إن تدعه ينفث » وإنما يستقيم

المعنى إذ يقول « لا تدعه فهو ينفث سم حقه » أو « لا تدعه وإلا فهو ينفث

سم حقه » . فيتعين رفع ينفث على هذا التقدير الذى لا تقدير سواه (١)

وهكذا رأينا أن النقد المعاصر لم يتخلّ عن واجب رعاية اللغة ، والتمسك بقواعدها ، ومحاسبة الخارجين عليها والمتساهلين في مراعاة أصولها ، وكان هذا في الواقع تقديراً لفن الأدب الذي لا ينهض إلا على العبارة الممتازة ، بله اللغة الصحيحة التي يجب مراعاتها في كل تعبير مكتوب يدعى أصحابه بأن لغته هي اللغة العربية .

إهمال النقد اللغوي عند المحدثين :

ولكن الغريب الذي يستدعى الاهتمام هو التغاضي عن هذا الجانب النقدي في السنوات الأخيرة ، وكان هذا التغاضي نتيجة لتتابع الأصوات في تمجيد ألوان من التعبير هي أبعد الأشياء عن اللغة الممتازة التي يحرص عليها الأدباء في جميع اللغات وفي جميع البيئات والأزمان ، اللهم إلا في هذه اللغة التي أصبح الخروج على أصولها وقواعدها ، يعد من مظاهر التجديد التي تستحق الإشادة والتنويه ، وضرورة من ضرورات التطور حتى صرح بعض النقاد ومنهم صاحب «الغربال» بأن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ اللغوي مادام الغرض الذي يرمى إليه مفهوماً ، واللفظ الذي يؤدي به معناه مفيداً ، وأن التطور يقتضي إطلاق التصرف للأدباء في اشتقاق المفردات وارتجالها (١) .

فقد كان من الظواهر الغريبة في النقد المعاصر التغاضي عن الأخطاء اللغوية والنحوية التي يقع فيها بعض الأدباء المعاصرين فيما يؤلفونه من شعر أو ما يكتبونه من قصص ومقالات إما اعتماداً على عدم احتفال النقد المعاصر بسلامة اللغة تحاشياً للوصف بالجمود أو الرجعية ، وقد ترتب على عدم اهتمام النقاد بتلك الناحية تساهل الأدباء أو رغبتهم في التجديد ، وقد يكون التجديد في نظر بعضهم هو الخروج على مقتضيات اللغة وسلامة العبارة ، وإما جهلاً بأصول التعبير ، لنقص في الثقافة اللغوية أو النحوية التي ينبغي أن يكون الأديب على حظ كبير منها .

(١) ميخائيل نعيمة (الغربال) ص ٨٤ .

وقد هالت هذه الظاهرة - ظاهرة إهمال النقد اللغوي - الشاعرة العربية المعروفة نازك الملائكة ، فكتبت بحثاً فريداً عنوانه « الناقد العربي والمسئولية اللغوية » (١) ذكرت فيه أن الناقد قد يتصدى لنقد ديوان من دواوين الشعر ، وقد يكون هذا الديوان مشحوناً بالأغلاط المخجلة ، فلا يزيد على أن يكيل كلمات الإعجاب للشاعر على تجديده وإبداعه ، مهملاً التعليق ولو بكلمة زجر عابرة على فوضى التعابير والأخطاء . أفلا ينطوى هذا المرقف من النقد على تشجيع واضح للجيل كله على الاستهانة باللغة العربية والاستخفاف بقواعدها الرصينة ؟ وإلى أى مدى يعد الناقد نفسه مسئولاً عن لغة الشعر المعاصر ؟

وترى نازك أن ازدراء الناقد للجانب اللغوي من النقد ليس إلا صورة من ازدراء الشاعر نفسه للغة وقواعدها ، فإن مصدر هذا الازدراء منها واحد . وفي وسعنا أن نعود بالظاهرة إلى منابعها الحقة في حياتنا المعاصرة نفسها ، وليست اللغة بمختلف مظاهرها إلا مرآة تنعكس فيها حياة الأمة التي تتكلمها . « إن الجذور الرئيسية لهذه الظاهرة تختبئ في شبه عقيدة موهومة وقع فيها الجيل العربي المعاصر ، مؤداها أن الاهتمام باللغة والحرص على قواعدها المختلفة ، يدلان على جمود فكري في الأدب ، وقد يشيران إلى نقص صريح في ثقافته الحديثة . وقد تبلورت هذه العقيدة الزائفة في أنفس الشعراء والكتاب ، حتى أصبحت تعنى لديهم أن التجديد يتجلى فعلاً في ازدراء القواعد النحوية وإهمال القاموس والمقاييس اللغوية التي تعترف بها الأمة كلها ، ولعل الناقد العربي اليوم ملزم بأن يعترف بأنه بات يشعر بكثير من الحرج والاستحياء إذا ما هم بتنبيه شاعر إلى كلمة مغلوطة ، أو قاعدة مخروقة في شعره ، ليس ذلك لأنه يقر الخطأ ، وإنما لأنه يخشى أن يقال عنه إنه ناقد رجعي

(١) مجلة (الآداب) البيروتية . ص ٢ من العدد الحادي عشر من السنة السابعة ،

لم يتصل بالتيارات الحديثة في النقد ، ولم يسمع بعد بأن المضمون أهم من الشكل ، أو أنه العنصر الأوحـد في القصيدة التي ينقدها .

« إن القول بأهمية المضمون وسبقه لكل قيمة غيره في القصيدة قول شائع اليوم . وهناك زمرة من النقاد تشهره سلاحاً بتاراً في وجه كل ناقد يحرص على سلامة اللغة . حتى لقد قامت مدارس بعينها تدعو إلى هدم القواعد باسم هذا وذاك من الأسباب الواهنة ، ولم ترتفع في ردع هذه المدارس إلا أصوات خافتة خجلة ما لبث الصياح حتى أسكتها . وليس هذا الصياح - في نظر العلم - اسم غير « الإرهاب الفكرى » . وإن واجب الناقد المخلص ليقضى أن يعلن رأيه ولا ترهبه التسميات ، ذلك لأن الأسماء إنما تكتسب قيمتها من الحقائق التي تسندھا . ثم إن قضية اللغة العربية يجب أن تكون أعز علينا من سمعتنا الشخصية ككتاب مجدين ذوى ثقافة حديثة ، وبعد فهل حقاً تستطيع الدعوة إلى سلامة اللغة أن تهدمنا كنقاد مجدين ؟ وهل حقاً أن سلامة اللغة ليست شرطاً في جمالية القصيدة كما يزعم بعضهم ، وكما يريدوننا أن نصدق ؟ وهل يسوغ لأى ناقد مهما كان حديثاً في ثقافته أن يتحدث بلغة النظريات والتحليلات عن أية قصيدة حافلة بالأغلاط المشوهة ، والتعابير الركيكة ؟

ثم نقر أخرى واضحة على الأمة العربية ولغتها القومية من شاعرة موهوبة ، مثل نازك ، حين تقرر أن الناقد العربى يقع عليه قسط كبير من حماية اللغة الجميلة من كل دعوة مريضة للعبث بها ، فإن هناك اليوم مدارس بعينها هدفها الرسمى أن تهدم قواعد اللغة العربية ، وتقضى عليها قضاء مبرماً . وسواء أكانت هذه المدارس تصدر في دعوتها عن نزوة فكرية بريئة ، أم كانت تتعمد - لغرض مبيت - أن توهن من قوة اللغة العربية ، وتهدم أصالتها ، فإن علينا أن نتصدى لها ، ونناقش دعوتها مناقشة الحريص الذى يغار على لغة الضاد من أن يعبث بها عابث غير مسئول . وإنه ليحزننا أن نرى أكثر نقادنا غير عابثين ؛ وإلا فما الذى جعلهم يسكتون

سكوتاً متصلاً على الظاهرة اللغوية الخطيرة التي بدأت منذ سنين تشيع في
شعر المدرسة اللبنانية الحديثة ، ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراسخة ،
وإخضاع اللغة للسمع الشاذ الذي لا يعتد به ، لماذا لم يحتج أى من نقادنا
على « أل » التعريف ؛ وقد راح جيل كامل من شباب لبنان يدخلها على
الأفعال ، فيقولون في مثل الأشرطة التالية :

أقفاصه الترنّ في الهياكل . . . الأروقة المعاول
الترنّ في الشوارع الغوائل . . . والأكهم المنازل
التود أن تحبس بي الحياة والتجددا . . . ؟

ولماذا سكّتنا الناقد العربي على دخول « أل » هذه على المنادى بـ « يا »
النداء في مثل الآيات التالية :

يا الفلك الدائر ، يا اليوزع الحياة في فصولها . . يا اليبخبخ المطر .
يا اليلبد السماء الصحو بالعواصف القواصف . !

إن دفاع بعض هؤلاء الشعراء بأن هذه الأساليب السقيمة قد وردت في
شواهد النحو دفاع ضعيف ، ذلك أننا قد خرجنا اليوم من بداوة القرون
الأولى التي كانت تعزل بطناً من قبيلة في مكان ما ، فتجعل لهجته
تشذ وتتحرف ، لقد ثبت القرآن بلغته السهلة الجميلة صورة للغة
العرب سارت عليها القرون ، وأغنتنا عن الشذوذ والعبث . ثم إن قواعد
النحو ليست إلا صورة من القوانين المنتظمة التي تخضع لها الجماعات . والجماعة
التي تضع قواعد لغتها لا بد أن تضع قواعد تفكيرها وحياتها بالتالى . إن
لزوم القاعدة النحوية صورة من إحساس الأمة بالنظام ، ودليل على احترامها
لتاريخها ، وثقتها بنفسها كاملة أصيلة .

وما القواعد النحوية بعد إلا عصارة الألسنة العربية الفصيحة عبر
مئات من السنين ، فلن يكون في وسع شاعر اليوم أن يلعب بها إطاعة
لنزوة لغوية عابرة !

ثم تكتب نازك بحثاً ممتعاً في الأفعال والأسماء وقيمة كل منهما من الناحية التعبيرية ، متسائلة عن المكسب التعبيري الذي يحققه الشاعر من مخالفة القواعد المعروفة بإدخاله أداة التعريف على الفعل مثلاً .

« ولا بد أن يسوقنا هذا إلى أن نتساءل أولاً : لماذا كانت الأفعال غير قابلة لدخول « أل » عليها ؟ في الواقع أن قواعد النحو تخضع لمنطق العاطفة الإنسانية خضوعاً تاماً ، وما من قاعدة معقولة قط إلا وفي وسعنا أن نلتمس لها سبباً إنسانياً يدعمها . وإنما تدخل « أل » على الأسماء لأنها أسماء ولها صفة الاسمية ، أو صفة التجريد بكلمة أخرى . فالأسماء كلها مجردة من الزمن ومن الحركة ومن العاطفة . ومثلها في هذه الصفات ، إن وجدها جامد لا ينمو ولا يتغير ، ولا تأثير لمشاعرنا فيه . وليست كذلك الأفعال . هنا في الأفعال يمتد مجال الإنسانية ، وتعيش أحاسيسنا وحركاتنا وتقلباتنا وحياتنا كلها . إن قولنا « جاء » يملك من الحياة الزاخرة ما لا يملكه ألف اسم وألف صفة ، هذه الحركة التي ينطوى عليها فعل المجيء ، وهذه الإنسانية الكاملة التي يتضمنها ، وهذا الزمن الذي يختبئ في ثنايا الحروف ، كل ذلك يميز الفعل ، ويجعله أوثق ارتباطاً بالحياة نفسها ، ولذلك كان الفعل أشرف ما في اللغة ، وإليه تستند الجمل والعبارات . الفعل حقاً هو إنسانية اللغة ، إذا صح هذا التعبير . ومن ثم فأيّة خسارة جسيمة أن تدعى مدرسة كاملة إلى أن نضيع هذا الفعل ونكتب بلغة خالية منه ؟ ذلك أن إدخال « أل » على الفعل يعني حتماً أن يكف الفعل عن أن يكون فعلاً ، ويكتسب جمود الاسمية . والواقع أنه إذا تأملنا يتحول إلى نوع من « الصفة » ويفقد طابع الامتداد الزمني . وذلك هو السبب في الجفاف الماحل واليبوسة القاسية التي نجدها في الآيات التي اقتبسناها سابقاً :

أقفاصه الترنّ في الهياكل ... الأروقة المعاول

الترنّ في الشوارع الغوائل ... والأكهف المنازل

« هذا في الحق كلام صلد لا ليونة فيه ولا عذوبة، تترادف فيه المجردات التي توحش القلب الإنساني وتشعره بجفاف الدنيا التي يصورها الشاعر .
وكم كانت الأبيات تكتسب من الحرارة والحركة والطراوة لو أن الشاعر أعطانا أفعالا طبيعية تتنفس بين الأسماء ، وتخفف من وحشة التجريد فيها .
ولكن هذا الشاعر الحديث يحسب القواعد فيما يلوح قيوداً مرتجلة قيدنا بها أسلافنا النحاة دونما سبب موجب . ولذلك رضى أن يغبن قصيدته فيحرمها من أجل ما فيها من الأفعال التي هي مصدر الضراء والدفء في اللغة . ثم إن « أل » هذه حين تكثر تزعج السمع وتصبح رتيبة ، ولا أدري لماذا يولع شعراء هذه المدرسة بها . هذا أحدهم يقول :

الوحدة الفراغ ، . والدم الصقيع .. والركود السام الجامد .

هذه ثلاثة أخطر من قصيدة — وسأحتفظ باعتراضاتي الكثيرة على تشكيلات الوزن فيها — سبعة أسماء وصفات ، والكل معروف بآل . ما أشد ما تبدو الدنيا موحشة ميتة لنا ونحن نعيش بين كل هذه المجردات ، وأي بعد بين هذه الدنيا وحياتنا العربية الملهبة اليوم بحرارة النضال وحماسة الاندفاع والحياة !.

« وبعد فمهما كانت هذه الدعوة وأمثالها بريئة من القصد السيء ، فهي على كل حال دعوة مجحفة تنطوى على بذور مميته لن تنتهي باللغة العربية إلى الخير . وقيام مثل هذه الدعوات يلقي على الناقد مسئولية خطيرة ، فمن سواه يتصدى لإنقاذ اللغة والشعر من أن ينقاد الدعوات الموت والفناء هذه ؟ إننا لندرك أن هناك اليوم في صفوف هذه الأمة قوى متربصة تنطوى على الشر وسوء النية ، ويهمها أن تهدم العروبة على أي وجه يتاح . ولعل الحرب العلنية ليست أفطن وسائل هذا العدو في محاربتنا ، فإن له أساليب أخرى أخفى وأشد مضاء . وهل أخطر من أن نضعف إيمان الجيل الطالع باللغة العربية وحصانة قواعدها السليمة ؟ وإذا أضعفنا ذلك الإيمان أفلمن نكون قد ساعدنا في خلق جيل ضعيف الثقة بالعروبة نفسها ؟ إنه ليحزننا أن نقول

إننا حتى الآن قد مضينا في هذا طويلا، وإن بين أيدينا الآن جيلا يتشكك في منطقية القواعد البديعية، ويستخف باللغة معتقداً أن الاستهانة بالمقاييس اللغوية أمر ينم عن التجديد الحق والتحرر الفكري . وإني لأجزم أن بين كتب « الآداب » نفسها فئة تؤمن بأن التنبيه إلى أغلاط النحو واللغة مظهر ضحالة ورجعية في ثقافة الناقد ، وقد تكون أول تهمة توجه إلى هذا النقد أنه غير مثقف في النقد الأدبي الحديث !.

« على أننا لا ندعو إلى التمسك بقواعد اللغة لذاتها ، ولست نحب أن تنصب مشائق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالاً يهبها حياة جديدة ، أو يدعو إلى الاستغناء عن بعض تشكيلات النحو البالية التي لم نعد نستعملها . لا بل إننا نؤمن أعمق إيماناً بالتجديد المبدع ، ونعتقد أن هذا التجديد لا يتم إلا على أيدي الشعراء والادباء والنقاد المثقفين الموهوبين . غير أن هذا كله شيء ، والعيب بالمقاييس شيء آخر . نحن نرفض بقوة وصرامة أن يبيع شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن قافية تضايقه ، أو تفعيلة تضغط عليه . وإنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه أية حرية لغوية لا يملكها الناثر . فمن قال إن الشاعر الموهوب يستطيع أن يبدع أي شيء في غير الإطار اللغوي لعصره ؟ إن كل خروج عن القواعد المعتمدة ينقص من تعبيرية الشعر ، وتبعده عن روح العصر ، ولستنا نفهم لماذا يريد الناقد أن يكون الشاعر الحديث طفل اللغة المدال ، فيخطيء ويرتكب المحذورات ما شاء ، دون أن يحاسب ؟

وبعد أن شخصت نازك جوهر الظاهرة التي لفتت نظرها في النقد المعاصر وفسرتها بأنها في حقيقتها مرجة من العناية بالمضمون جرفت النقد العرب اليوم حتى أهملوا الأداة التي يعبر بها عن ذلك المضمون - حاولت أن تدرس صلة هذه الظاهرة بتاريخنا الأدبي وبحياتنا القائمة ، فما من ظاهرة أدبية إلا ولها جذور اجتماعية تتصل بالحياة النفسية للأمة ، ثم تساءلت : هل هذه الظاهرة أصيلة ؟ هل تنبع من موقفنا كأمة تنحدر من مثل تاريخنا الأدبي

العربي ، أم أنها بمجملها ظاهرة دخيلة وافدة على حياتنا وفوداً متعسفاً على نحو ما وفدت عشرات الأشياء الأخرى من الغرب ؟

وفي رأيها أن الظواهر الأدبية تخضع للقانون العام الذي يتحكم في الظواهر كلها « فكل ظاهرة مندفعة في الأمة تعبر عن وجود نقص ما في الاتجاه الذي تندفع نحوه الظاهرة . وإذا بالغنا اليوم في العناية بالمضمون فإن معنى ذلك أن في أعماقنا إحساساً بأننا كنا سابقاً نبالغ في العناية باللغة حتى اختل التوازن . وذلك حق من واجبنا أن نعترف به . إن أدبنا الحديث قد خضع لحركة التموج التطوري الطبيعي ، فانتقل من تطرف أدباء الفترة المظلمة في التمسك بشكليات الشعر ومظاهره السطحية الخارجية إلى تطرف عصرنا في إهمال المظاهر الخارجية . على أن العشرين سنة الماضية من حياة الشعر العربي لا بد أن تكون قد استوفت حركة رد الفعل هذه استيفاء تاماً . هذا فضلاً عن أن ردود الفعل يجب ألا تقودنا من خطأ في أقصى اليمين إلى خطأ في أقصى اليسار ، فكل اليمين المتطرف واليسار المتطرف خطأ في هذه الحالة ، ولا بد لنا أن نقف في الوسط مسيطرين تمام السيطرة على المضمون والأداة في وعي واتزان ، وإلا فلا بد لنا أن نبقى أطفالاً مخطئين إلى الأبد ، نضيع مرة الشكل لفرط حرصنا على المضمون ، ونضيع في المرة التالية المضمون بسبب إيثارنا للشكل » ١ .

لغة المسرحية والقصة

وكان من الطبيعي أن يمتد صراع النقاد حول لغة الأدب ، وما ينبغي أن تكون عليه ، إلى لغة القصص والمسرحيات . وربما كان هذا الصراع طبيعياً ، بل ربما كان ضرورياً ، لأننا هنا أمام فنيين ليس الحديث فيهما للخاصة وحدهم الذين نفترض أنهم يستطيعون أن يدركوا وأن يتذوقوا ويتأثروا بما في لغة الأدب الفنية المختارة .

ولكن الحديث فى القصة إلى جماهير كثيرة يحرص القصاصون على إرضائها ، وفى هذه الجماهير أصحاب الثقافة اللغوية والأدبية ، وفيها من لا ثقافة لهم ، وهم إلا كثرون الذين يحرص الكتاب على التقرب إليهم باستعمال اللغة التى يستعملونها ، أو التى يستطيعون فهمها .

وكذلك الحال فى المسرحية التى يكون النظارة فى تمثيلها خليطا من المثقفين وأنصاف المثقفين وعوام الناس . ولكى تصل المسرحية إلى مداها وتبلغ غايتها ، لا بد من رعاية مدارك أولئك النظارة ومستواهم اللغوى .

وقد كثر الخلاف واحتدمت المناقشات حول هذا الأصل الذى يمكن تحريره فى الجواب على هذا السؤال : أيطالب القصاص أو المؤلف المسرحى برعاية هذه الكثرة من القارئ والمشاهد ، أى يهبط إلى مستواهم العقلى واللغوى ، أم يبقى الأديب حيث هو محافظا على أصول الفن الأدبى ومقتضياته فى التعبير ، ويطلب الجمهور بالتسامح إليه ، ليفيد من إحساساته ومعارفه وفنه ، فلا يفقد فن المسرحية أو فن القصة شيئا من وظيفتهما الثقيفية ؟

وفى المسرحية يرى الدكتور محمد مندور أن النقد الموضوعى ينصب على الحوار والتعبيرات واللغة . ومن الواضح أن هذا النقد هو الأساس ، لأنه لا بد أولا من فهم النص فيها صحيحا فى التفاصيل . وتثار عند التعرض لمثل هذا النقد مشاكل ، كشعرية اللغة وواقعيته وفصاحتها وعاميته . والمقياس العام عنده هو ملاءمة اللغة للموضوع ؛ فاللغة الفصيحة إذا صلحت فى التراجيديا فلا شك أنها أقل صلاحية فى الكوميديا . واللغة الشعرية فى المسرحيات الرمزية أو العاطفية أصلح من اللغة الواقعية الجافة — والمهم دائما هو أن ينم الوعاء عن محتوياته . ويجب أن نلاحظ أنه فى مسألة اللغة لا يمكن أن يترك لكل شخصية فى الرواية لغتها ، وإنما نترك لكل شخصية حقيقتها الإنسانية . فاللغة عندئذ وإن لم تخل من اصطناع إلا أنها لن تسلب

الشخصية تلك الحقيقة الإنسانية . بل ولا يجوز أن نحاسب المؤلف باعتبار أن ما تقوله شخصياته هو ما يحدث بالفعل فى الحياة ، إذ يكفي أن يكون ذلك مما يمكن أن يحدث إذا تهيأت للشخصية الظروف الخاصة والملايسات التى يضعها فيها المؤلف (١) .

وهذا الكلام كما يبدو دفاع عن استعمال اللغة الفصيحة فى حوار المسرحيات ، والمنطق فيه معقول ، إذ فيه إشارة إلى أن شخصيات المسرحية ليست مقصوره على أصحابها فى المسرحية ، بل إنها تمثل صورة لشخصيات كثيرة يمكن أن يجرى على ألسنة بعضها الكلام الفصيح الصحيح ، وهو تعليل جيد لا شك ، لولا إشارة الكاتب فى أول كلمته إلى أن المقياس العام هو ملائمة اللغة للموضوع ، وأن اللغة الفصيحة إذا كانت صالحة فى التراجيديا أقل صلاحية فى الكوميديا ، إذ أن معنى ذلك اختلاف اللغة فى نوع من المسرحيات عنها فى نوع آخر ، وليس هذا فى حقيقته دفاعا عن الفصحى إذا كنا نبحث عن الحقيقة الإنسانية .

ويبدو أن الدكتور مندور لا تعنيه الفصحى فى لغة المسرحية وحوارها وإنما الذى يعنيه هو وحدة اللغة المسرحية ، بمعنى أن تكون لغة المسرحية واحدة ، فلا تكون لغة أو لهجة لبعض شخصيات المسرحية ، ولغة أو لهجة أخرى لبعضها الآخر .

ولعل هذا الكلام كان رداً على بعض مؤلفى المسرحيات الذين عمدوا إلى الاختلاف بين لغة أشخاص المسرحية فيجعلون لكل شخصية لغتها أو لهجتها التى تتحدث بها فى واقع الحياة كما فعل ميخائيل نعيمة فى روايته « الآباء والبنون » إذ جعل الشخصيات المتعلمة تتكلم العربية الفصحى ، وغير المتعلمة تتكلم العربية الدارجة (٢) .

وقد أثار فرح أنطون فى مقدمة روايته « مصر الجديدة » مشكلة اللغة

(١) فى الأدب والنقد ١٥٥ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٩) .

(٢) إسماعيل أدهم : توفيق الحكيم الفنان الخائر ٢٢

التي ينطق بها شخصيات مسرحيته، أتكون اللغة العربية الفصحى مطردة في كل المسرحية؟ ألا يخالف ذلك واقع الحياة؟ وكيف ينطق « خريستو » الدخيل الأجنبي المغامر باللغة الفصحى؟ أتكون اللغة العامية؟ أو ليس في ذلك إحياء لهذه اللغة الدارجة وإضعافاً للفصحى؟ « وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التي جرى حبها مجرى الدم في المفاصل، وما كنت لأرضى بأن يكون الشروع في أمر كهذا الأمر على يدى » (١) وخرج فرح أنطون من المشكل بأن اختار حلاً وسطاً، فأنطق المتعلمين بالفصحى، والطبقة الدنيا باللغة العامية.

وقد عالج الدكتور مندور واقعية اللغة بقوله « يجب أن نذكر أن أحداً لم يقل بترك كل شخصية من شخصيات الرواية تتحدث بلغتها الخاصة — الصعدي بلغة الصعيد والبحراوى بلغة بحرى مثلاً — وإلا جاءت المسرحية خليطاً غير مفهوم، وإنما يلجأ الكتاب إلى مثل هذا لقصد يعتمدون إليه، وبطريقة عرضية. وإنما المقصود بواقعية اللغة ملائمتها لشخصيات الرواية، فهي الواقعية النفسية والعقلية والعاطفية فلا يتحدث أُمى بأفكار الفلاسفة. وأما الواقعية اللفظية فليست بمقصودة في التأليف المسرحى أو التأليف الأدبى الذى لا يخرج عن أن يكون فناً، وكل فن صناعة. وليست الواقعية اللفظية بالتى تعطى الحوار قوة مشاكلته للحياة، وإنما تأتى هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء. ودراسة اللغة تستتبع استخلاص روح تقريرية، أو روح ساخرة، روح جادة أو متهمكة، مظلمة أو مضيئة، فكرية أو عاطفية، مجردة أو حسية، وهكذا. وللروح أهمية كبيرة في الحوار، فهي التى تعطيه لونه الحقيقى وخفته أو ثقله، بل وتعطيه موسيقاه. وهناك صفة يعلق عليها النقاد أهمية كبيرة وهى المسماة بالهيومر « Humour »

(١) مقدمة رواية (مصر الجديدة) لفرح أنطون، وانظر المسرحية للأستاذ عمر

حتى يرى جورج دى هامل أن الكاتب الذى لا يمتلك اليوم ولا الروح الشعرية يعتبر فاقداً لكل شىء (١) .

أما القصصى الكبير الأستاذ محمود تيمور فيقرر أن اللغة الفصحى لا تعجز عن التعبير عن الموضوع الذى يتناوله كاتب المسرحية ، ولكنه يرجع تسويغ استعمال العامية فى لغة المسرحية إلى الجمهور الذى يشهد دور التمثيل ، وهو لا يتحدث ولا يتفاهم إلا بالعامية ، فهو يرى أن رعاية هذا الجمهور واجبة ، وتمام هذه الرعاية لا يكون إلا باستعمال اللغة التى يستعملها فى حياته اليومية ، وتفصيل رأيه فى قوله :

ورب سائل يقول : وهل تعجز الفصحى عن التعبير الناصع فى الموضوع الذى يتناوله كاتب المسرحية ؟ والجواب أنها لا تعجز أبداً ، ولكنها لغة الكتابة لا لغة الحديث ، وترجمان الثقافة الخاصة لا ثقافة الشعب . فهى بهذه الصفة لا تستطيع أن تبلغ رسالة المسرحية إلى أشتات الطبقات التى تشهد دور التمثيل . ومن الأمثلة التى تؤكّد قولنا فى وجوب كتابة المسرحية بلغة العامة ما تراه فى المسرحية الانجليزية ، فعلى الرغم من تقارب لغة الكتابة والحديث هناك ، لا تخلو المسرحية من عبارات تكاد تخلو منها الروايات القصصية والكتب الأدبية ، وما ذلك إلا لأن المسرحية تتناول كل ما هو دائر بين الناس من الألفاظ . وثمة عامل نفسى ، لعله كان أولى بالتقديم والابتداء : ذلك أن المسرحية تقوم على الحوار ، فهو كيانها العام . ونحن فى مصر يتحدث بعض بالعامية ، فتعودت آذاننا هذه اللغة ، واستساغت لهجتها ، فهى مسموع الجمهور فى كل مكان ، وهى لذلك وثيقة الارتباط بحياتنا المصرية الصحيحة . فمتى شاهد المصرى مسرحية بالحوار العامى فإنه يستمع إلى اللغة التى استقرت فى أعماق نفسه ، وتحببت إليه ، واستعذبت لها مسامعه ؛ فأما الفصحى فقلما نسمع بها حواراً . وقلما نصطنعها لحديث ، ومن ثم فهى على الرغم منا غريبة على الآذان .

« وليست كتابتنا للمسرحيات بالعامية إلا تقريراً لحالة واقعة تستند إلى المستوى الثقافى واللغوى عند الجمهور ، فالكاتب يسجل لغة الكلام المهيمنة فى عصره ، وحين يشيع التعليم وتسمو درجة الثقافة ، تجرى على ألسنة الجماهير ألفاظ من لغة الكتابة ، فيبدو ذلك واضحاً فى المسرحيات أيضاً . وكلما اقتربت العامية من الفصحى كانت المسرحية صورة للتقارب . وها نحن أولاء نجد لغة الحديث تستمد الكثير من العبارات الفصيحة وتذيعها بالاستعمال . فالعامية ربيبة الفصحى تلتهمس منها الغذاء والنماء ، والراجع أنهما ستتقابلان على قليل من الفوارق ، وربما كان غير بعيد ذلك اليوم الذى تسمى فيه لغة الكتابة ولغة الحديث لغة واحدة هى ملتقى العامية والفصحى . ولا نحسب أننا بحاجة إلى أن نقيم برهاناً على ما أسلفناه من تقارب اللغتين ، ولكننا نحسب أن نلفت القارىء المتتبع لتاريخ الحركة الأدبية إلى عظم الفرق بين روايات أبى نضارة ، وروايات عثمان جلال ، وروايات أنطون يزبك ، فقد كتبت كلها بالعامية المصرية فى فترات من الزمن ، وهى مرآة للتطور اللغوى . وأنت إذا وازنت بينها وبين ما يكتب من المسرحيات العامية اليوم تجلى لك المدى فى اقتراب لغة الحديث من لغة الإنشاء ، ولا ننسى أن المسرح لبث فترة فى مطلع هذه النهضة تغذيه الروايات الفصيحة . وتعليل ذلك أن النهضة التى أشرق بها عهد اسماعيل قامت على إحياء اللغة وبعث قديمها ونشر كتبها ، فتأثر المسرح بهذه الدعوة ، واتخذت هذا الطابع ، وما كادت الحرب الماضية تشب نارها حتى قويت روح الوطنية ، وشاءت مصر أن تتوضح قوميتها فى المظاهر والصور ، فكان المسرح معبراً عن هذه الروح الجديدة بالمسرحيات العامية التى أقبل الناس عليها وفتنوا بها ، إذ تراءت فيها النفسية المصرية واللغة الشعبية شفاقة واضحة . وفى ذلك حجة تثبت أن المسرح لم يزل مقياساً لثقافة الشعب ورقية ، وصورة لآماله ورغباته ، وتعبيراً صادقاً عن المجتمع الذى يعيش فيه . وليس من حق أنصار الفصحى أن يتخرفوا من كتابة المسرحيات بلغة

الشعب ، فإن ذلك لا يضر بالفصحى ولا يعوق خطاها ، فأمامها ميادين الأدب والثقافة شتى متراسة — وتلك هي الأزجال والأغاني تصاحبنا وتماسينا بالعامية المحض ، لم تقف عقبة في سبيل الفصحى ، ولم تلحق بها أى ضرر. ولتطمئن الفصحى إلى العامية وليدتها ورببتها التى تحرص دائما على الاتصال بأمرها الرعوم . ومهما يكن الأمر ، فإن فرض اتجاه لغوى على الكتاب المسرحى ضرب من التعسف والعنت ، وفيه مع ذلك حد من حرية فى اختيار أبن الوسائل للترجمة عما يريد الترجمة عنه من الأغراض ، وفى سلوكه أيسر السبل إلى قلوب الجماهير التى يكتب لها ... واللغة فى أول الأمر وآخره ما هى إلا أداة مجردة للتعبير (١) .

ويفرق الدكتور عبد القادر القط بين لغة القصصا ص نفسه ولغة الحوار بين أشخاص القصة ، ويرى أن الأسلوب العربى الصحيح يجب أن يلتزمه القاص فى حين أنه يجوز استعمال العامية فى لغة الحوار ، فهو يأخذ على محمود السعدنى مؤلف « السماء السوداء » أن أسلوبه يجرى فى بعض الأحيان خليطا من العربية والعامية ، ويقول : لسنا هنا نجادل فى حق القصصا ص فى أن يستخدم العامية فى بعض مواطن قصصه ، ولكننا نفرق بين ما يكون فى القصة من حوار ، وما يكون فيها من حديث المؤلف نفسه . ولا شك أن القصصا ص يجد نفسه مضطرا فى كثير من الأحيان إلى استخدام الأسلوب العامى فى الحوار حين تكون الشخصيات ذات طابع شعبى ، أو طريقة معهودة فى الحديث تبعث فى نفس القارى صورة تلك الشخصيات قوية واضحة . وهو حق مشروع . ومنهج اتبعه القصصا صون الأوربيون منذ زمن بعيد . أما حديث القصصا ص نفسه فإننا نعتقد أنه ينبغى أن يجرى على الأسلوب الأدبى السليم ، لأن ذلك يتيح للمؤلف أن يتحرر من ربة الشخصية التى يصورها ، فلا تظل تعرض نفسها عليه حتى حين تسكف عن الكلام ، بل تدع له فرصة الحديث بطريقة الأدبية الخاصة .

وفى هذا الجانب يختلف كاتب القصة القصيرة عن كاتب المسرحية التى

(١) محمود تيمور : فى الفصص ٧١ (مطبعة الرغائب — القاهرة ١٩٤٥) .

تخضع فى كل أجزائها لطريقة الشخصيات فى التفكير والكلام . وشخصيته ينبغي أن تظهر جنباً إلى جنب مع شخصيات قصته ، لأنه هو الذى يرقب ويسجل ويحلل بما أوتى من ثقافة وحس دقيق وقدرة على التصوير لم تؤتها تلك الشخصيات ، وبخاصة فى الأدب الواقعى الذى يختار موضوعاته من مستوى ثقافى واجتماعى خاص .

وهذا الاتجاه إلى الخلط بين العربية والعامية أوضح ما يكون عند يوسف إدريس الذى يمنح الشخصية القصصية حرية كاملة لتتحدث من خلاله هو . وهذا الأسلوب يطبع القصة أحياناً بطابع « الرخص » الذى لا يتناسب مع جديتها وفتحها الأصيل ؛ ويخلطها فى ذهن القارئ بألوان أخرى من القصة القصيرة يلجأ أصحابها إلى هذا المزيج من العربية والعامية ، لأنهم لا يحسنون التعبير بأسلوب سليم (١) .

ويبدو من هذا الكلام أن الدكتور القط من أنصار الواقعية فى حوار شخصيات القصة والمسرحية ، والهبوط بالجانب التعبيرى إلى مستوى عقلية هذه الشخصيات وواقع لغتها فى التعبير ، فهو ينقد الأستاذ عزيز أباطة فى مسرحيته الشعرية « غروب الأندلس » بأن الحوار فيها يحىء فى كثير من الأحيان غير مثل لطبيعة الشخصية المتكلمة ووضعها النفسى والاجتماعى . وأوضح ما يكون ذلك فى شخصيات المسرحية من النساء اللاتى ينطقن المؤلف بتعابير فيها من « الجزالة » والعنف وإيثار الغريب من الألفاظ والصور ما لا يتناسب مع طبيعتن النسوية ، ولا شك أن ذلك — فضلاً عما فيه من مخالفة للواقعية — يرهق الممثلة التى تقوم بمثل هذا الدور ، ويفرض عليها « رجولة » غير مقبولة ، استمع مثلاً إلى قوله على لسان بثينة :

وحسبى أنت من كهف يقينى إذا ما هان من واق نصيبى

ولكن قد نذرت بأن حبيبى ينص إليك أعناق الخطوب

وقولها :

غضبت فعقتك البصر المروى كذاك تغين أحلام الغضاب
ستعرف حين تعركنا الليالى بمنسما الطحون مدى صوابى

وقولها :

..... لا أرى إلا هض تلك القيود والأصفاد

وأمثال هذه العبارات كثيرة فى الرواية .. وإذا جاز أن نتقبلها أحيانا على لسان «عائشة» الشخصية المكافحة القوية فإننا لا نستسيغها على لسان بثينة التى يغلب عليها الطابع الأثرى الرقيق .. ويبدو أن ثقافة المؤلف العربية تستبد به ، وتملى عليه كثيراً من الغريب الذى يضطر إلى شرحه فى مواطن عدة من هوامش المسرحية ، كقوله مثلاً عن الشعب :

النالمون غذاؤهم من رشحه وغذاؤه الآلام والأوجاع

وهو يفسر «رشحه» بأنه « ما يتجلب من أعصابه ، والمراد هو ما ينتجونه بقوة أعصابهم ، سواء كان ذلك فى مزارعهم أو مصانعهم » . ولا ندرى لماذا آثر المؤلف هذه الكلمة على « كدته » مثلاً ؟ وكقوله :

أخى ، لست لى بأخ ، ما الذى أراك بى ؟ غدرك الواغم
والواغم هنا تعنى الحاقد . وقوله :

فمن تلمزين بهذا الهذاء ؟ ومن غير رقطائك الجأمة ؟

ويفسر « الجأمة » بأنه المتكلم بصوت خنى ، والمراد هنا الواقعة .
وقوله :

تدهدى رءوسكم كالكرين ويزحم منكم صريعاً صريعاً

وهو يؤثر دائماً كلمة « الدفاع » على « السيل » ويستخدمها فى إسراف غريب .

ويرى الناقد أن ظروف المسرحية برجء عام ، والمسرحية الشعرية

بخاصة تقتضى أن يتجنب المؤلف هذا الغريب الذى يحتاج إلى الشرح (١) . فمشاهد المسرحية لا يملك من الوقت ما يعينه على تدبر الكلمات الغامضة ، أو الأساليب المعقدة . وطبيعة المسرحية بما فيها من تركيز يقتضى أن يكون الحوار سريعاً حياً ذا ألفاظ موحية يدركها السامع فى سهولة ويسر . والمسرحية الشعرية أشد حاجة إلى مثل هذا الحوار ، ليغضى على المفارقة التى لا بد أن تقوم بين الحديث الشعرى وحديث الشخصيات فى حياتها العادية . وقد تكون كلمة « الرشح » مثلاً أكثر إحاطة بمعانى الجهد والتعب بمعناها المعجمى ، ولكن كلمة « السكد » أو « الكدح » أكثر حياة وتأثيراً فى نفس السامع ، لأنها لفظة قد ارتبطت لديه بمشكلات ومعان خاصة يعانها أو يشاهدها كل يوم فى الحياة (٢) .

وينقد الدكتور محمد مندور الأستاذ توفيق الحكيم فى لغة قصصه ومسرحياته ، ويشرح أثر العناية باللغة فى تقويم العمل الأدبى ، وقد رأى إهمال الأستاذ الحكيم هذا الجانب فى قصصه ومسرحياته ، فيقول : ولقد حاول كاتبنا الذكى أن يرى فى بنائه لموضوعه وتصريفه للحوار أسلوبه الخاص ، ولكننا نلاحظ ما سبق أن أوضحناه ، وهو أن بناءه لقصصه ومسرحياته رائده دائماً الفكر ، والحياة لسوء الحظ أشد نفوراً من أن تنطوى تحت خط من خطوط العقل ، والشخصية الروائية مهما آمنا بالخبر الداخلى لا بد منزقة فى الحياة كل منهج مرسوم ، أو لا ترى إلى كاتب كدستوففسكى كيف تتدفق بعض رواياته - العبيط مثلاً - كما يتدفق سيل

(١) قد يكون من الممكن القول بأن مثل هذه التراكيب أو الألفاظ لا تعد من الغريب الذى لا يحتاج إلى شرح بالنسبة إلى عصر المسرحية وشخصياتها ، فلا تقاس لغة المسرحية بلغة عصرها هذا ؛ وإنما تقاس بلغة عصرها ، حتى يمكن تطبيق الواقعية عليها ، لأن المراد بالواقعية واقعية عصرها وحوادثها وأشخاصها . ويبقى الخلاف بعد ذلك فيما يراعى المؤلف المسرحى واقعيتهم : أهم الذين تتحدث عنهم المسرحية ؟ أم الذين نتحدث إليهم ، وهو موضوع جدير بالدرس . والظاهر من كلام المؤلف أنه ينصب على جانب الممثلين أو المشاهدين فى عصرنا .

الحياة لا يحده شاطئ ، ولا يسجنه مهد . . . والحكيم كرجل تفكير لم يعد يرى للصورة جمالا يعتمد به ، فاللغة عنده « أداة يسيرة لنقل الأفكار النبيلة » ، والأسلوب عنده هو روح الكاتب وشخصيته ومنهجه في التأليف . وهذا حق ، ولكنه ليس كل الحق ، فهناك أيضاً فن العبارة ، وما ينبغي أن تدفعنا ثورتنا المشروعة على أدب اللفظ الذى أفسد حياتنا الروحية قرونا طويلة إلى تحطيم ذلك الفن ، والسجع والتكلف الأجوف كما عهدناهما لا يقدحان فى المبدأ العام الذى تنهض على أساسه جميع الفنون ، وأعنى به فن الأداء ، ونحن لا نقول كما قال مذهب من المذاهب الحديثة : إن اللغة كمقاييع الرخام يصاغ منها الأدب كما تنحت التماثيل ، ولكننا نؤمن ، ويجب أن نؤمن ، أن الكثير من الأفكار الرائعة والأحاسيس العميقة تفقد من جمالها ، إن لم تفقده كله ، إذا عريت عن جمال الصيغة . بل إن التفكير والإحساس كثيراً ما يضيعان إذا عجزنا عن إسكانهما اللفظ الدال . ولمن من كاتب يحدثنا عن موضع السمعية فى الخلق الفنى الإنسانى ، فيجده فى الاحتمال على الفكر أو الإحساس حتى يطمئن إلى اللفظ . وليس من شك فى أن سر الخلود فى الكثير من عيون الأدب يرجع جانب كبير منه إلى خصائص الصياغة . ولا أدل على صحة ما نقول من استحالة ترجمة الشعر الخالص (١) .

* * *

ونعتقد أن فيما أوردنا من اتجاهات الأدباء والنقاد كفاية لبيان الرأيين وتوضيحهما ، وخلاصة أحد الرأيين أن جمال اللغة متمم لجمال الفكرة فى المسرحية والقصة باعتبار كل منهما لونا من ألوان الفن الجميل الذى ينهض على هتين الدعامتين معاً ، وخلاصة رأى الآخر الاهتمام بالواقعية وتصويرها ، أى أن تكون لغة القصة أو المسرحية صورة للغة الجارية فى الحياة ؛ وأن تنطق بشخوص القصة أو المسرحية بما تنطق به فى حياتها ، وفى مثل مواقفها ، ويرى أصحاب هذا الرأى أن ذلك أدل على الصدق

(١) فى الميزان الجديد ٤٣ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٤) .

في التأليف ، والصديق في التصوير . ولا تزال المعركة دائرة الرّحا بين الفريقين .

غير أن هناك اعتبارا على جانب من الأهمية ، ذلك هو حركة التجميع العربي التي بذلت لها الأمة وما تزال تبذل من أرواحها ودمائها ، وعدت الوحدة القومية أول أهداف العرب التي ينبغي الحصول عليها مهما غلا الثمن ، ووحدة اللغة في طليعة مقدمات تلك الوحدة ومقوماتها ، لتكون وسيلة لتوحيد الأفكار والمشاعر . وهذا العامل الجديد يقتضى السمو على العاميات المتفرقة ، والعمل على النهوض باللغة في المسرحية والقصة ، وقد لاحظ الأستاذ محمد زكي عبدالقادر إسراف مؤلفي القصص والمسرحيات في استعمال العاميات ، فقال : ترى هل يصعب علينا أن نرجع بعض الشيء عن هذا الإسراف العام في استخدام العامية في المسرح والسينما والقصص ؟ أرجو من المهتمين بهذه الفنون والعاملين في حقها أن يتدبروا الأمر في روية وإنعام نظر ، وأن يضعوا في الاعتبار قيام الدولة الاتحادية الكبرى ، وما نأمله من زيادة في التقارب والاندماج بين الشعوب العربية ، لا في الأقطار الثلاثة — مصر وسوريا والعراق — التي تتألف منها الدولة الاتحادية الآن ، ولكن في سائر الأقطار العربية التي نرجو أن تنضم ذات يوم في وحدة كبرى . فاللغة بعض الروابط الأساسية العميقة التأثير في كيان الوحدة ، والآداب والفنون وسيلة ناجعة لتأييدها .

فكيف يكون الحال والمسرح والسينما تطغى عليهما اللغة العامية المحلية التي لا تفهم بوضوح كاف في أكثر الأقطار العربية ؟ وحتى إذا فهمت فإنها لا تبلغ التأثير المطلوب . وقد تكون الحركات والإشارات مما يساعد على فهم المواقف المضحكة . لكننا نرجو من المسرح والسينما لونا آخر من الجدد ، وخاصة في مراحل طويلة قادمة من حياة الدولة الاتحادية ، فهل تصلح اللغة العامية لأداء هذا الدور ؟ وهل مما يزكي فكرة الوحدة استخدام هذه

اللغة المختلفة اللهجات من قطر إلى قطر ؟ أم أن تركيتها أقرب باستخدام اللغة الفصحى الموحدة في كل الأقطار ؟

أليس من الأفضل ، وتوفيقاً بين الحاجات المحلية والحاجات الاتحادية أن تستخدم اللغة العامية في الأفلام والمسرحيات المحلية الطابع ، وأن تكون الفصحى لغة الأعمال الفنية ذات المستوى العربي العام (١) ؟

وقد عرض الكاتب لهذا الموضوع مرة أخرى ، فأشار إلى الصراع بين العامية والفصحى ، وانهائنا إلى ما يشبه الإقرار للعامية في المسرح والسينما وشرح خطورة ذلك ، مع تقدم التعليم وتقريبه بين العامية والفصحى ، كما أشار إلى لغة الصحافة وتأثيرها في لغة الأدب ، وذلك في قوله :

« أريد أن أزيد مسألة الفصحى والعامية بياناً . . . المعركة بينهما قديمة ، ولكنها انتهت في السنوات الأخيرة إلى ما يشبه الإقرار للعامية في المسرح والسينما ، فقلما تجد مسرحية أو فيلماً إلا ولغته عامية ، حتى المسرح المدرسي والمسرح الجامعي ، وكلاهما قصد به بين ما قصد التعويد على الفصحى وحسن التعبير بها ، أصابتهما العدوى ، فأصبحت اللغة الغالبة عليهما هي العامية .

والحجة الكبرى لأنصار الفصحى أن اللغة رابطة لا يمكن إنكار أهميتها للتقريب بين الشعوب العربية ، ثم إن الأدب الخالد هو أدب اللغة الفصحى وما عداه لا يمكن أن يكتب له البقاء ، حتى لو كان مستحقاً له ، لأن العامية ليست لغة صالحة للبقاء ، ولأن لهجاتها تتغير من جيل إلى جيل ، ومن قطر إلى قطر .

والمسألة الآن يجب أن ننظر إليها من زاوية أخرى . فانتشار التعليم يقرب ما بين الفصحى والعامية . وجهد قليل من أصحاب الفنون والآداب للاقتراب بلغة التعبير من الفصحى ، مع جهد قليل من الجمهور للتعود عليها كفيلاً بأن ينشئ لدينا لغة وسطاً تصلح للمسرح والسينما وتكسب من العامية

(١) محمد زكي عبدالقادر (نحو النور) .. الأخبار من العدد ٣٣٧٢ في ٢٥/٤/١٩٦٣

مرونتها ، ومن الفصحى جمالها ودقتها ؛ ويمكن أن تفهم في كافة الأقطار العربية ، وبذلك تظل صلة اللغة بينها تيارا لا ينقطع ، بل يزداد مع الأيام قوة وتأثيرا .

بقيت لغة الكتابة ، وهي نوعان : الكتابة الصحفية ، والكتابة الأدبية . وهنا أرجو ألا تطغى إحداها على الأخرى ، فتضيع المعالم بينهما . ومن سوء الحظ أن الصحافة أثرت على لغة الأدب تأثيراً شديداً ، وهو ما يجب أن نتنبه إليه ، فلا بد أن يظل التعبير الأدبي في جماله ودقته وروعته وألا تلحقه العجلة التي هي طابع الكتابة الصحفية .

ومهما يكن الرأي القائل بأن تأثر الأدب بلغة الصحافة أدى إلى سهرلته وانتشاره ، فإن هناك حقيقة لا ينبغي أن تبرح أذهاننا ، وهي أن لغة الأدب أعمق تأثيراً ، وأكثر امتزاجاً بالنفس ، ومن ثم أشد لصقاً بالعقل والقلب ، كما أن هناك حقيقة لا ينبغي أن تبرح أذهاننا أيضاً هي أن الأدب العربي لا بد أن يخرج من النطاق المحلي إلى النطاق العالمي ، ومن المؤكد أن لغته المتأثرة بالعجلة الصحفية لا تكفل له بلوغ هذه الغاية على الصورة التي نريدها (١) .

الأدب الشعبي

وقد برزت في أيامنا عناية بذلك اللون من الأدب الذي يسود في البيئات الشعبية ، والذي أصبح يسمى « الأدب الشعبي » . وهو أدب لا يقتصر إنشاده وتأليفه على عامة الناس ، دون غيرهم من طبقات المتعلمين الذين يعرفون الفصحى ويقتدرون على التعبير بها . فقد أنشأه الأولون ، وأودعوه أفكارهم وتأملاتهم ، وحملوه عواطفهم وانفعالاتهم ومشاعرهم

(١) أخبار اليوم — ص ٨ من العدد ٩٦٤ في ٢٧/٤/١٩٦٣

بلغتهم التي يصطنعونها في محاوراتهم وحياتهم اليومية ، وهي اللغة العامية المألوفة عندهم ، فكان من هذا الأدب الشعبي أغانيهم وأزجالهم وقصصهم وأمثالهم .

واصطنع الآخرون هذا الأدب باللغة نفسها مجازاة للأولين ، وجنوحاً إلى اليسر والسهولة في الصياغة والأداء ، وتقرباً إلى طبقات الشعب التي يلذ لها هذا الأدب القريب إلى إدراكها ، المحجب إلى نفوسها ، إذ رأوه أقرب إلى الأسماع ، وأكثر تأثيراً في النفوس ، وأوسع مدى في الذبوع والانتشار في وسائل الإذاعة والنشر على ألسنة المغنين والمطربين . حتى إن بعض الشعراء المشهود لهم بالبراعة والإتقان في ميدان الشعر الفصيح حلالهم أن يكون لهم في هذا الميدان أثر ، حتى يحس بفنييتهم . عبقريتهم عامة الشعب ، أو حتى لا يقف الاعتراف بهم عند طبقة الخاصة الذين يتذوقون الفن الأدبي الجيد في معناه الممتاز في عبارته . وهذا الشاعر الكبير أحمد شوقي الذي كان يلقب أمير الشعراء أجاز لنفسه أن يرسل شاعريته في هذا الميدان — ميدان الأدب الشعبي — فألف بلغة العامة أدباً وشعراً ترنم به المغنون ، وردده وراءهم المرددون .

ولا شك في أن كثيراً من نماذج ذلك الأدب الشعبي يحمل طاقة ممتازة من الأحاسيس والعواطف والأفكار لا تقل عظمة ولا إبداعاً ولا تأثيراً في القلوب والعقول عن الأفكار والعواطف التي يتحملها الأدب الفصيح وذلك أن الاهتمام إلى المعاني المبتدعة ليس وقفاً على طبقة من الناس دون طبقة . وقد روى ضياء الدين بن الأثير كثيراً من الأعاجيب التي سمعها من عوام الناس ، وهي تشهد بأن في مستطاع العامة ما في مستطاع الخاصة من الإتيان بالمعاني النادرة . ومن ذلك أنه كان يسير في صحبة رجل بدوي فسأله عن مسافة ما بين تدمر وأراك ، فقال البدوي : « إذا خرج سرحاهما تلاقيا » ؛ وسأله ليلة عن الصبح ليرتحلا عن موضعهما ، فقال « قد ظهر

الصبح إلا أنه لم يملك الإنسان بصره» ! وسمع من بعض الأحايش الذين لا يستطيعون تقويم صيغ الألفاظ فضلاً عما وراء ذلك ، وكان قد رأى صديقاً في يده طاقة ريحان ، فقال : « هذه طاقة آس تحمل طاقة ريحان » ! وـأل ابن الأثير رجلاً من العوام عن زيارة بعض أصدقائه ، فقال : « ظلام الليل يهدينى إلى باب من أوده ، وضوء النهار يضل بى عن باب من لا أوده » ! . ورأى ثلاثة من المقاتلين صدق منهم اثنان وتلكأ واحد ، فقليل له في ذلك ، فقال : « المرت طعام لا تجشبه المعدة » ! . وسمع امرأة توفى لها ولد ، وهى بكرها ، فقالت : « كيف لا أحزن لذهابه ، وهو أول درهم فى الكيس » ؟ ! :

وروى عن ابن الحشاش البغدادى ، وكان إماماً فى علم العربية ، أنه كان كثيراً ما يقف على حلق القصاص والمشعبدين ، فإذا أتاه طلبة العلم لا يجدونه فى أكثر أوقاته إلا هناك ، فليم على ذلك ، وقيل له : أنت إمام الناس فى العلم ، وما الذى يبعثك على الوقوف بهذه المواقف الرذيلة ؟ فقال لو علمتم ما أعلم لما ملتم ! ولطالما استفدت من هؤلاء الجهال فوائد كثيرة تجرى فى ضمن هذيانهم معان غريبة لطيفة ، ولو أردت أنا أو غيرى أن نأتى بمثلها لما استطعنا ذلك (١) ! .

إذن لا تقتصر المعانى الجياد على طبقة من الناس دون طبقة ، ولا ينفرد بها الخاصة دون العامة ، وعلى هذا لم تكن المعانى فى الأدب الشعبي موضوع إنكار من حيث صوابها أو جدتها وابتكارها ، وإنما كانت اللغة العامية التى هى لغة هذا الأدب هى موضع ذلك التردد ، إذ كان لها فى هذا المجال أنصار يدافعون عنها بصفة خاصة ، وعن الأدب الشعبي بصفة عامة ، فقد رأينا من النقاد من يرى الآداب الشعبية التقليدية تتلاقى فى قسمات أربع رئيسية ، وتمتاز بها على آداب الفصحيات ، وتلك هى : العراقة ، والواقعية ، والجماعية ،

والتداخل مع فروع المعارف والفنون الشعبية الأخرى (١). . . ويذهب العالم الفولكلورى سير جيمس فريزر إلى أن الآداب الشعبية فى عراقها تؤاخذ السحر الذى كان هو والأسطورة كلا واحداً . فكان السحر يؤدى بلغة أسطورية — أى أدبية — « ثم ما لبثت طقوسه أن انفصلت عن الأساطير بحيث أصبحنا نلتهمس معرفتها من الأساطير الموجودة بين أيدينا » .. والآداب الشعبية لعراقها تحفظ لنا ذخيرة وافية نستطيع بدراستها أن نعرف الحياة الذهنية والروحية لأسلافنا الأقدمين ، وكذلك نستطيع بواسطتها أن نضبط التاريخ الاجتماعى لهذه المراحل الأولى من المجتمع البشرى .. ثم إن الأدب الشعبى ثمرة الضرورة ، لم ينشأ — على عكس الظن الشائع — فى فراغ العمل ، ولم تتجه كثرته إلى إرضاء ما يخلقه الفراغ من مطالب استمتاعية ، وإنما نشأ الأدب الشعبى ليكفى ضرورة العمل والعلاقات الاجتماعية والحاجة الروحية النفسية بإزاء الطبيعة . ومؤدى صدوره عن الضرورة انطباعه بالواقعية على نحو منطقي غير مصطنع ولا متكلف . وتفسير الجماعة فى العمل الأدبى الشعبى أنه مجهول المؤلف ، لا لأن دور الفرد فى إنشائه معدوم ، ولا لأن العامة اصطلحوا على أن ينكروا على الفرد حقه فى أن ينسب إلى نفسه ما يبدع ، بل لأن العمل الأدبى الشعبى يستوى أثراً فنياً بتوافق ذوق الجماعة ، وجرياً على عرفهم من حيث موضعه وشكله ، ولأنه لا يتخذ شكله النهائى قبلما يصل إلى جمهوره شأن أدب المطبعة وأدب الفصحى عامة ، بل يتم له الشكل الأخير خلال الاستعمال والتداول ، ثم إن وسيلة إذاعته ، وهى النقل الشفاهى ، لا تلزمه حدوداً جامدة بحيث يكون من المستطاع أن يضاف إليه أو يحذف منه أو يعاد ترتيب عناصره أثناء انتقاله من موطن أدبى إلى آخر ، وفى هذا كله يختلف الأدب التقليدى عن الأدب الخاص ، إذ أنك تلقى الأدب الخاص بوصفك ناقد أو دارساً أو محباً للأدب ، وليس لك أن تدخل

(١) أحمد رشدى صالح : الأدب الشعبى ١٠ (الطبعة الثانية — القاهرة ١٩٥٥) .

عليه ما ليس منه ، فهو أدب معروف المؤلف محدود القالب ، فإذا نسبت إلى نفسك شيئاً منه عدّ ذلك سرقة أدبية ، أى أن له قدراً من صفات الشيء المملوك ، ولذلك تجد قوانين تحافظ على حق أديب الفصحى فيه .
فى حين أن الآداب الشعبية التقليدية ملك شائع للكافة ، يسرونه على مألوفهم ، لأنه فى الواقع من صنعهم عامة . ثم إن الآداب الشعبية تتصل أعمق الاتصال بالمعارف من طبيب وزراعة وقواعد مهنية وحرفية ومن سلوك اجتماعى ، وتتصل بالمعتقدات الشعبية كالدين الشعبى ، وتتصل بفنون الغناء والرقص والتمثيل ، فتلك الفروع جميعاً لا تتم إلا بأداء عمل أدبى ، وكل عمل أدبى تقليدى لا يستقل بنفسه عنها مباشرة ، أو لا يستغنى عن الإشارة إليها (١) ..

تلك أهم الوجوه التى يدافع بها أنصار الأدب الشعبى ، الذى أصبح أدباً له كيانه ، يدرس دراسة علمية بالوسائل والمنهج التى تدرس بها آداب الفصحى ، حتى كان لهذه الدراسة كرسى للأستاذية فى كلية الآداب بجامعة القاهرة ، وأدخل تدريس الأدب الشعبى مقرراً أساسياً فى جامعة الأزهر ، إلى جانب الدراسات الجامعية والرسائل والبحوث التى تقدم بها الباحثون للحصول على الدرجات العلمية الجامعية ، وظهرت فى الأدب الشعبى كتب مستقلة فى مقدمتها كتاب « الأدب الشعبى » الذى ألفه الأستاذ أحمد رشدى صالح الذى اقتبسنا منه وجوه الدفاع السابقة عن الأدب الشعبى .

وقد تكلم الأستاذ الشايب عن لغة التعبير ، فذكر أننا أصبحنا نرى لغتين إحداهما لغة فصيحة ممتازة يقصد إليها الخاصة حين يتناولون الشؤون الهامة خطابة أو حواراً أو مراسلة أو تأليفاً ، والثانية لغة عامية هى لغة السواد الأعظم من هذه الشعوب المستعربة ، ولغة الخاصة حين يرجعون

إلى الحياة الاجتماعية العادية بين الناس . وأشار إلى أن أدب الفصحى هو الأدب الرسمي ، وهو الذى ندرسه فى مراجعه المقررة ، ونحمل الطلاب على تأثره أو الانتفاع به ، ونزودهم بالوسائل العلمية التى تعينهم على فهمه وتذوقه ، وعلى الإنشاء الأدبى الصحيح . أما اللغة العامية فهى لغة الحياة العامة والتعاون الاجتماعى اللازم لسير الحياة السريعة ، ونظامها المطرد الشامل ، وذلك لسهولتها وشيوعها .. ورأى الأستاذ الشايب مع ذلك أن اللغة العامية لا تعد لغة رسمية ، ولا يعد أدبها أدباً رسمياً يدرس على أنه مقرر يحتذى المتعلمون ، وذلك لسببين اثنين :

أحدهما : شيوع الخطأ اللفظى ، والخروج على قوانين النحو والتصريف وعدم التحرج فى قبول كل دخيل أو أعجمى من الألفاظ والتراكيب ، حتى هجر فيها النحر العربى ، وخضعت العبارات لصور أجنبية فى تأليف الجمل ، وتكوين الأساليب .

والسبب الآخر : ما غلب على معانيها من التفاهة والعرف ، فأغلبها أوامر ونواه وأخبار عادية تتصل بالحياة الجارية ، وتتكرر كل وقت وكل يوم مما لا يستحق درساً أو تقييداً . والأدب يجب أن يجمع بين أمرين : صحة اللفظ ، وقيمة المعنى أو سموه ، حتى يستحق أن يسمع أو يقرأ فى كتاب .

« وليس معنى هذا خلوة العامية من الألفاظ الصحيحة أو المعانى القيمة ، كلا ، فاللغة العامية هى الفصحى طرأت عليها أخطاء ، ودخلت عليها تراكيب لم تستطع أن تمحو صوابها كله ، كذلك نجد فيها فنونا أدبية من النثر والنظم — كالجدل والحكم والأمثال والأغاني والمراويل والأزجال — تجعلها معرضاً لكثير من المعانى والموضوعات الأدبية القيمة ، ولكنها من الأدب الشعبى على أية حال . ولسنا بذلك ننكر قيمة هذا الأدب فى جماله وتصويره حياة الشعوب ، لذلك قامت له دراسات خاصة تقابل دراسات الأدب الفصيح .

«أما اللغة الفصحى التى لم تشوه بهذه الأخطاء اللفظية فهى لغة الأدب الرسمى يعتمد عليها الكاتب حين يريد التعبير عن الأفكار أو تصوير الشعور ، أو تأليف المسائل والآراء العلمية إذ كانت الفن الكلامى الذى يؤدى ما فى النفوس من ثمرات العقول ونوازع الانفعال والميول ، فإذا حاولنا النظر بمثل للأدب بحثنا عنه فى المؤلفات المدونة باللغة الصحيحة منها يكن نوع هذا الأدب خاصاً أو عاماً (١) .

ويبدو أن هذه الموازنة مع ما فيها من تقدير للأدب الشعبى ، وإشارة إلى طبيعته وذيوعه ، لم يرض عنها الأستاذ أحمد رشدى صالح ، فذكر ما قرره ابن خلدون من أن جمهرة المشتغلين بالأدب على أيامه كانوا ينكرون العاميات لنسبوتها عن قواعد النحو والصرف « وينكرون آدابها ، لأن معانيها عادية لا ابتداع فيها ، وذلك فى قوله : « والكثير من المنتحلين للعلوم لهذا العصر وخصوصاً علم اللسان ، يستنكر هذه الفنون التى لهم إذا سمعها ، ويمج نظامهم إذا أنشد ، ويعتقد أن ذوقه إنما نبا عنها لاستهجانها ، وفقدان الإعراب منها (٢) .

ويعلق الأستاذ أحمد رشدى صالح على ذلك بقوله إن هذا الذى يقوله منتحلو علوم اللسان منذ نيف وخمسمائة عام لم يزل يجرى على السنة أتباع الأدب الرسمى ، ولم يزل يردده أساتذة جامعيون يتصدون لتدريس الأدب فيما يفرض أن يكون منارة للعلم ، وملتقى لنتائج وتطوراته ، فالأستاذ أحمد الشايب أستاذ الأدب بجامعة القاهرة سابقاً يقول إن العامية ليست لغة رسمية ، ولا يعد أدبها أدباً رسمياً يدرس على أنه مثال يحتذى المتعلمون ، وذلك لسببين : أحدهما شيوع الخطأ اللفظى ، والخروج على قواعد النحو ، وثانيهما ما غلب على معانيها من التفاهة والعرف ، فأغلبها أوامر ونواها وأخبار عادية تتصل بالحياة الجارية ، وتتكرر كل يوم وكل وقت مما لا يستحق درساً

(١) الأسلوب : الأستاذ أحمد الشايب ١٢ (الطبعة الرابعة — القاهرة ١٩٥٦) .

(٢) صفحة ٦٦٥ من الجزء الأول من كتاب العبر (طبعة القاهرة — ١٣٢٩ هـ) .

أو تقييداً ، والأدب يجب أن يجمع بين أمرين : صحة اللفظ ، وقيمة المعنى أو سموه ، حتى يستطيع أن يسمع أو يقرأ في كتاب .

ثم يقول : إن الأستاذ الشايب هنا يردد آراء اللغويين المتعصبين لما يسمونه اللغة الرسمية والأدب الرسمي . وآراؤه لا تخرج عن ثلاثة : فالأدب العامي ليس أدباً رسمياً ، ومن ثم ينبغي ألا يحتذيه المتعلمون ، وهو أدب الحياة الجارية المتكررة فلا يستأهل الدرس والاحتذاء ، وأخيراً فالعامية موسومة بالخطأ النحوي الشائع وتفاهة المعنى ، فلا يصح أن تعتبر أسلوباً فنياً ، لأن الأدب عنده يجب أن يضم إلى صحة اللفظ سمو المعنى .

وأما الرأي الأول فصدره تقرير لحقيقة واقعة ، ولكنها مؤسفة . وتلك أن أدبنا الشعبي لا مكان له في الاعتبار الرسمي . وليس يضيره في شيء أن يحرمه الأساتذة الرسميون ما يستأهل من مكان في برامج الدراسة ، بل لقد كان تقرير تلك الحقيقة أدعى إلى إثارة الاهتمام بأدب جمهرة المصريين منه إلى إنكار ذلك الأدب ، وأما أن المتعلمين لا يحتذونه ، أو أنه يجدر بهم ألا يحتذوه ، فلا صلة بين هذا وبين كونه أدباً .

فسواء احتذاه النفر المتعلمون وباركه دارسو الأدب الرسميون أو صدوا عنه وحذروا منه ، فهو موجود ووجودهم وموجود قبلهم وبعدهم ، وله جمهوره الغفير الذي يتذوقه وينفع به ويحرص عليه ، ولا يسمع بآراء هؤلاء اللغويين (١) .

وأما الرأيان الثاني والثالث ، فيدلان على أن الأستاذ الشايب خانه التوفيق في فهم ماهية الأدب . فليس المفروض أن يستحدث الأدب حدثاً لا يجرى كل يوم حتى يستحق الدرس ، بل الآداب تعبير عن النفس الفردية والعامية ، تذهب بعض فروعها في الواقعية إلى الحد الذي يسخط

(١) سبق أن أشرنا إلى اعتراف الجامعات بهذا الأدب الشعبي ، وإدخاله في برامج الدراسات الأدبية في كلية الآداب بجامعة القاهرة ، وكذلك في برامج كلية الدراسات العربية بجامعة الأزهر بعد تطويرها .

الأستاذ الشايب ، ويغرق بعضها في التعميق وتزويق المعنى إلى الحد الذي يرضيه ، وتجري فروع أخرى لا على الواقعية ولا على الخيال ، وإنما تغرق في الرمز والتعقيد إلى الحد الذي لا نعرف هل يخطط الأستاذ الشايب أم يرضيه ، ثم إن جمال الأسلوب وسمو المعنى أمران نسبيان . قد يقرأ الأستاذ الشايب شعراً عن ضرب الرقاب وكسر جماجم الأعداء ، والتفاخر بما لم يحدث وما لا يحدث ، ووصف الصور البدوية الفقيرة ، ومع ذلك له أن يعتبر ذلك الشعر جميل الأسلوب سامي المعنى ، ولنا ألا نراه كذلك ، وللعمامة أن ينبو ذوقهم عنه .

ولكن كيف له أو كيف لنا أن نسمع مرالا أو زجلا أو قصة شعبية فننكرها كأدب ، ونحكم فيها ذوقنا الخاص ، ونتعسف فنسقط من حسابنا أنها أدب جميل الأسلوب والمعنى عند جمهوره؟.. والخطأ الذي يقترفه الأستاذ الشايب ونفر من مدرسي الأدب بالجامعة هو أنهم يعتمدون آراء اللغريين الجامعة من ناحية ، ويكتفون بآراء النقاد المدرسين من أمثال لاسال أبركرومي الذي أخذ عنه الأستاذ الشايب حينما أراد أن يأخذ عن علماء النقد في الغرب . ولعل الأستاذ الشايب يدرى أن أبركرومي رائج في جامعة القاهرة أكثر منه في أية جامعة أخرى، إن كان معروفاً في غير لندن والقاهرة ، وأنه على أية حال لا يمثل صفوة النقاد الانجليز حتى أولئك النقاد ذوي النزعات المتحجرة !

« وعندنا أن هذه النظرة ليست من علم النقد في شيء ، فتبرير النقد أنه علم يعتمد تطور الأدب ونسبيته ، ويعتبره كائناً حياً يقاس كل نوع منه بالمقاييس المنطقية معه وبالنسبة إليه وسط إطاره الحضاري والاجتماعي ، فلا يجوز أن نفرض مفهوم اللغة الفصحى وأصول أدبها على العامة إلا إذا أردنا الاسترشاد ، والاسترشاد العام وحده . ولا يجوز لنا أن ننبد أدباً عاماً لأنه لم يتسق على أنماط نحو الفصحى ، وليس من حقنا أن نهدر أدب جماعة بشرية لأنه لم يجر على مألوف أدبنا الخاص ، وإنما غاية عملنا

كنقاد أو دارسى أدب أن نثلقاه حقيقة قائمة وندرسه . ولكن الأمر أبعد . من النهى عن نبذ الأدب العامى ، وأبعد عن فضح التحجر ، إنه يتصل بمفهوم البلاغة عامة .. ما هو ؟ وكيف نستهديه فى غير أدب : الفصحى ؟

ويعجب الأستاذ أحمد رشدى صالح رأى ابن خلدون فى إنكار المشتغلين بعلوم اللسان لهذا الأدب العامى الذى يرجعه ابن خلدون إلى فقدان الملكة فى لغتهم ، فلو حصلت له ملكة من ملكاتهم لشهد له طبعه ، وذوقه ببلاغتها إذا كان سليما من الآفات فى فطرته ونظره ، وإلا فالإعراب لا مدخل له فى البلاغة ، وإنما البلاغة مطابقة الكلام للمقصد وللمقتضى : الحال من الوجود سواء كان الرفع دالا على الفاعل ، والنصب دالا على المفعول ، أو بالعكس ، وإنما يدل على ذلك قرائن الكلام كما هو فى لغتهم . هذه ، فالدلالة بحسب ما يصطلح عليه أهل الملكة ، فإذا عرف اصطلاح فى ملكة واشتهر صحت الدلالة ، وإذا طابقت الدلالة المقصود ومقتضى الحال صحت البلاغة ، ولا عبرة بقوانين النحاة فى ذلك (١) ..

والحقيقة أن هذا رأى الذى نادى به الأستاذ الشايب من عدم الاعتراف بالأدب الشعبى بضعف لغته وعاميته ليس رأى الأستاذ الشايب وحده ، بل هو رأى جمهرة كبيرة من النقاد ترى أن السماح لمثل هذا الأدب بالشيوخ والعناية به فى الدراسة إنما يكون على حساب اللغة الفصحى . وعلى حساب أدبها الذى ينبغى أن تتجه إليه الأنظار وتتوجه العناية ، ويرون أن يقتصر المجال فى هذه الناحية على أدب الفصحى ، وذلك لغايات وطنية قومية ، تهدف إلى وحدة اللسان التى تجمع أبناء العروبة التى فرقها العاميات ، وعبثت بها الإقليميات ، ووحدة اللسان من أولى المقومات التى يعتد بها فى اعتبار الأمم والجماعات .

بل كان منهم من تنكر للعامية في الأغاني الشعبية ، ورأى فيها عاملا من هوامل التخلف ، وسببا من أهم أسباب الفرقة والمباعدة بين أبناء الأمة ، وفي هذا يقول الأستاذ علي محمد البجراوى « إن أول ما يجب أن توجه إليه ، عناية الحياة الأدبية الآن هو العمل على ترقية الأغاني المصرية ، بل العربية ، فى اللفظ وفى المعنى ، فى الأسلوب وفى الروح ، وأن نجيب اللغة السليمة السهلة إلى الجماهير ، فحسبنا المرحلة الشاقة التى قطعناها فى النظم بالعامية . . . وإذا لم يكن الوقت الذى نفرع فيه إلى اللغة السليمة تخلصا من هذا الإسفاف المضطرب قد حان فإن العامية لا بد أن تطفى إذا أصبحت وحدها لغة الفن (١) .

ظاهرة التكرار فى شعر المجددين

وفى هذا المجال يجب الإشارة إلى ظاهرة من الظواهر التى رددتها الشعر المعاصر ، وتلك هى ظاهرة التكرار فى أسلوب التعبير الشعرى ، وقد لفتت هذه الظواهر كثير آمن المطلعين على الشعر العربى الحديث المكتوب . ولا سيما ذلك الشعر الموصوف بأنه شعر جديد ، والذي كثرت فى كتابته النقط ، حتى لتكاد القصيدة يكون نصفها نقطا ، حتى لقد سمي بعض النقاد الشعر الجديد « شعر النقط » ! . ولا أفهم لهذه النقط فى الشعر المكتوب معنى تدل عليه أمام تلك الكثرة التى قضت على كل معنى يمكن أن يستفاد منها . فقد جرى المعاصرون على استعمال تلك النقط فى الدلالة على تتابع المعطوفات وكثرتها ، فاستغنوا بها عن كلمات كثيرة لا يتعلق بها الغرض ، وتلك فائدة ، ولكن أن تترادف تلك النقط حتى تكون نصف القصائد ونصف الدواوين . . . فيكون السطر الذى يمثل بيتا كلمة واحدة أو كلمتين ثم نقطا لا يدركها الحصر ، فلا نجد لذلك معنى إلا الإسراف ، ومحاولة تسويد الأوراق مخافة أن تخرج بيضاء من غير سوء .

وربما كانت ظاهرة تكرار الألفاظ والجل أخف وقعا من ظاهرة

(١) إلمامة ونظرة فى الأغاني المصرية بقلم الأستاذ علي محمد البجراوى : أغاني أبى شادى .

النقط ، إذ التكرار أسلوب معروف في البلاغة العربية وفي المثل الأدبية الرفيعة التي استعملته استعمالاً جيداً في مواضع يحمد فيها ، لأنه يحقق فائدة لا تتحقق بسواه في تلك المواضع ^(١) .

ولعل أحداً من النقاد لم يكتب في تلك الظاهرة - ظاهرة التكرار في الشعر الحديث - ما كتبت نازك الملائكة في مقال لها تحت عنوان « دلالة التكرار في الشعر » ^(٢) وفيه تقول : جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري ، وكان التكرار أحد هذه الأساليب ، فبرز بروزاً واضحاً ، وراح شعرنا المعاصر يتكىء عليه اتكاء يبلغ أحياناً حدوداً متطرفة لا تتم عن اتزان . وهذا النمو المفاجيء يقتضى ولا شك نمواً مماثلاً في بلاغتنا ... ثم تبين الدوافع الأصلية لما يكون في الأسلوب من تكرار ، بأن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها .. وهو يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها . وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل النفسية كاتبه .. فعندما يقول بشاره الخوري في افتتاحية قصيدة جميلة :

الهوى والشباب والأمل المنشود د توحى فتبعث الشعر حياً

والهوى والشباب والأمل المنشود د ضاعت جميعها من يديا

عندما يقول هذا يعبر بالتكرار عن حسرته على ضياع « الهوى والشباب والأمل المنشود » ولذلك يكررها .

(١) عن البلاغيون المتقدمون بذكر التكرار ، وعدوه فناً من فنون البلاغة ، وذكروا ما يحققه التكرار من فوائد لا تتحقق بغيره ، وأقرأ على سبيل المثال البحث الذي كتبه ضياء الدين ابن الأثير في صفحته ٣ إلى ص ٤٠ من القسم الثالث من كتاب المثل السائر بتحقيقنا مع الدكتور الخوفي ، مكتبة نهضة مصر : القاهرة ١٩٦٢ .

(٢) مجلة الآداب البيروتية : ص ٤ من العدد العاشر من السنة الخامسة . تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٥٧ .

فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المثلثية على الشاعر ، وهو بذلك أحد تلك الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها .. أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث تقيم أساساً عاطفياً من نوع ما ، وهذا القانون الأول النافذ في كل تكرار يستطيع أن يدلنا على وجه الاختلال في بعض التكرارات غير الموفقة التي نجدها في الشعر المعاصر ، ومثالها هذه الأبيات من قصيدة للشاعر عبد الوهاب البياتي :

وخيولنا الخشبية العرجاء كذا في الجدار

بالفحم نرسمها ونرسم حولها حقلاً ودار .. حقلاً ودار^(١)

ووجه الاعتراض هنا هو أن « حقلاً ودار » هذه لا تستدعي أية عناية خاصة من الشعر بحيث يحتاج إلى تأكيدها ، فماذا من الغرابة في أن يرسم هؤلاء الأطفال « حقلاً ودار » حول « خيول خشبية عرجاء » ؟ إن الخيول تعادل في أهميتها « حقلاً ودار » هذه بحيث لا يعود التكرار مقبولا ... وهكذا نجد السياق في الأبيات لا يستدعي التكرار إلا إذا كان الشاعر يقصد أن يشير به نوعاً من الصدى اللفظي لا أكثر ...

ثم تشير الكاتبة إلى قاعدة أخرى وهي أن التكرار « يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة ، وأحدها قانون التوازن . ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها . إن للعبارة الموزونة كياناتاً ومركزاً ثقل وأطرافاً ، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لا بد للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها ، وفي وسع التكرار غير الفطن أن يهدم التوازن الهندسي ، ويميل بالعبارة كما تميل حصاة دخيلة بكفة ميزان . ومن ثم فإن القاعدة الثانية للتكرار تحتاج إلى أن تستند إلى وجهة النظر الهندسية هذه ،

(١) عن ديوانه « أباريق مهشمة » ص ٤٨ : (بغداد ١٩٥٤) .

فتقرر أن التكرار يجب أن يجيء من العبارة في موضع لا يثقلها ، ولا يميل بوزنها إلى جهة ما . يقول بدر شاكر السياب في قصيدة له :

في دروب أطفأ الماضي مداها ، وطواها .. فاتبعيني ، اتبعيني .. (١)

فالتوازن حاصل في هذه العبارة الشعرية ، وقد قام على تكرار كلمة « اتبعيني » ، ذلك أننا هنا بإزاء طرفين متوازنين « الماضي » الذي يذكره الشاعر ويفزع من انطفائه وتلاشييه ، و « المستقبل » الذي يحاول تثبيته ودعمه عندما ينادى حبيبته « اتبعيني » ، إنه يحس بانطفاء الدروب الضائعة في الأمس ، فيحاول أن يملك ثباتاً في المستقبل على أساس الحب الإنساني ، وبهذا يتم التوازن العاطفي للعبارة . وقد رتب الكلمات بحيث تلائم هندسياً وذلك بأن أعطى الماضي فعلين قوين « أطفأ » و « طوى » فكان لا بد له أن يعطى المستقبل أيضاً فعلين ، لكي يوحى بقوته إزاء هذا الماضي ، ولذلك كرر « اتبعيني » (٢) .

ثم تقدم الكاتبة نماذج لعبارات شعرية مال بها التكرار ، وأخل بتوازنها ، وهدم هندستها ، فمن ذلك قول نزار قباني (٣) :

ماذا تصير الأرض لو لم تكن لو لم تكن عيناك ماذا تصير؟
وبيتان من قول عبد الوهاب البياتي (٤) :

بالأمس كنا — آه من كنا ، ومن أمس يكون
نعدو وراء ظلالنا .. كنا ، ومن أمس يكون

(١) عن ديوانه « أساطير » ص ٤٠ (النجف ١٩٥٠) .

(٢) لست أدري أهذا رأى الكاتبة اجتهدت فيه للشاعر، أم هو رأى قرأته عنه أو سمعته منه ؟ وإن كانت الأولى فهو تعليل مقبول، لو كان الشاعر في انفعاله بالتجربة يفكر مثل هذا التفكير في أعداد الأفعال الماضية، ليأتي بمثله من الأفعال المستقبلية في صيغة الأمر، وما نظن ذلك صحيحاً، وإلا كان الشاعر منسق الماخذ، ومرتباً بإها ترتيباً هندسياً على هذا الحد من الدقة، دون أن تكون المشاعر والانفعالات هي التي تدفعه .. ورأينا أن التكرار هنا في كلمة « اتبعيني » نقل صحيح ومحاكاة دقيقة للواقع الذي فيه التشجيع والإغراء على الاتباع ، لإزالة الحذر والتردد من نفس المستمع .

(٣) عن ديوانه « قصائد نزار قباني » ص ١٦ (بيروت ١٩٥٦) .

(٤) عن « أباريق هشة » ص ٤٧ .

وبيت من قول أحمد عبد المعطى حجازى (١) :

وتضىء فى ليل القرى ليل القرى كلما تناسا

وترى الكاتبة أن هذه التكرارات كلها مخلة تثقل العبارة ، ولا تعطى شيئا ، ولو حذفناها لأحسننا إلى السياق ، ذلك أن العبارات هنا لا تستدعى تكراراً ، وإنما رأى الشاعر أن يكرر أى لفظ كان ، واختاره من وسط العبارة وبتره عن سياقه ، وأبسط مقومات التكرار أن تكون العبارة المكررة مستقلة بمعناها عما حولها بحيث يصح انتزاعها من سياقها وتكرارها ، وهذا ما لا نجده فى أى من هذه الأبيات ؛ فنزار يكرر « لو لم تكن » . وبذلك تفصل العبارة المكررة بين « كان » واسمها ، أو لنقل إنه يكرر عبارة ليس فيها لكان اسم ، ثم يأتى بالاسم بعد التكرار . والبياتى يذهب أبعد ، فيكرر نصف عبارة لا معنى لها ، فلا ندري ما المعنى المقصود بالتكرار . ويصنع عبد المعطى ما يشبه هذا إذ يعزل المجرور ويكرره ، ولو كان كرر الجار والمجرور معا « فى ليل القرى » لكان الأمر أهون وإن كان ذلك لا ينقذ العبارة من الاختلال .. إن تكرار جزء من العبارة لا تحتم تكراره ضرورة نفسية يقتضيها المعنى لا بد أن يميل بالعبارة ، وهذا يعود بنا إلى الهندستين العاطفية واللفظية للعبارة .

ثم تقسم الكاتبة التكرار من جهة الدلالة إلى أقسام ثلاثة :

(١) التكرار البيانى : وهو أبسط أصناف التكرار ، وهو الأصل تقريبا فى كل تكرار ، والقاعدة العامة فيه هى التأكيد على الكلمة أو العبارة المكررة ، والشاعر فيه يعتمد على الإلقاء أكثر مما يعتمد على الحروف المكتوبة ، والتكرار يقرع الأسماع بالكلمة المثيرة ، ويؤدى الغرض الشعري . ومن ثم فلا بد لنا من ملاحظة الفرق بين هذه الجهورية وبين الرهافة والهمس فى تكراراتنا الحديثة التى يؤدى بها الشاعر معانى أكثر اتصالا بخلجات

النفس والحواس ، لناخذ مثلاً هذه الأبيات للشاعر بدر شاكر السياب (١) :
وكان عام بعد عام .. يمضى ووجه بعد وجه .. مثلما غاب الشراع ..
بعد الشراع .

فأية حركة ملهوسة في هذا التكرار الذى يضع أمامنا شريطاً يتحرك
يبطء ، وتتعاقب فيه الأعوام والوجوه ، وتتلاشى كما تتلاشى أشعة السفن
في النهر ؟. وهذا بيت آخر لبدر السياب يعبر عن حركة مماثلة تزخر بها
الكلمات إلى درجة أخاذا (٢) .

ودم يغمغم ، وهو يقطر ، ثم يقطر « مات مات »

وليس في وسع قارئ هذا البيت إلا أن يقف معجباً بهذا التوازن
الموسيقى بين « يقطر ثم يقطر » و « مات مات » فكأن كل قطرة من الدم
تغمغم « مات » . إنه مقام جيد لتكرار ناجح ، فلو حذفنا التكرار منه
لأسأنا إلى البيت ، وقضينا على هذه التعبيرية العالية فيه :

هذا إذن هو التكرار الذى يصور « حركة » . ومن معانى التكرار
البياني « التردد » ومن أطراف نماذجه بيت لنزار قباني من قصيدة « الفراء
الأبيض » يخاطب به قطة (٣) :

يا .. يامزاحمة الذئاب .. أرى فى ناظريك طلائع الغزو

إن تكرار حرف النداء « يا » هنا يكاد يكون نكتة لطيفة تعتمد على
الشاعر ، فكأنه يريد أن يكون خطابة للقطة مهذبا مجاملا ، ولذلك يترفق
قبل أن يناديها « يامزاحمة الذئاب » فيبدأ بحرف النداء ، ثم يتردد لحظة متهيئاً
مستجمعاً شجاعته . ونموذج ثان لهذا الصنف قول نازك الملائكة (٤)

(١) عن ديوانه « أساطير » ص ١٤ .

(٢) عن ديوانه « أساطير » ص ١٣ .

(٣) مجله الآداب : عدد فبراير سنة ١٩٥٢ .

(٤) عن ديوانها « قرارة الموجة » ص ٩٣ (بيروت ١٩٥٧) .

صدى هامساً في الدجى إننا ... إننا جبناء

ونموذج ثالث قولها (١).

وسدى حاولت أن تثوب معنا فهى . . فهى رفات

وشرط هذا الصنف أن تحتوى الكلمة التى يتردد عندها الشاعر على ما يبرر تخرجه من التلفظ بها . فمن دون الصدمة التى تأتى بها « مزاحمة الذئاب » و « جبناء » و « رفات » يصبح التكرار عقيماً مفتعلاً . وقد وقع فى هذا الافتعال نزار قباني نفسه فى إحدى قصائده (٢) :

لعلك يا . . يا صديقى القديم .. تركت بإحدى الزوايا .

فإن تكرار « يا » هنا خال من الغرض ، لأنه ليس من داع قط يجعل هذه الفتاة تتخرج من أن تنادى المخاطب بأنه « صديقها القديم » فهى لا تهينه بالنداء ، ولا تبوح بأكثر مما باحت به فى القصيدة المكشوفة ، فما الداعى إلى تذكروها ؟ (٣).

ومن السهل جداً أن يقع الشاعر فى تكرار لاداعى له سداً لشجرة فى الوزن ، وهو أمر نجد له عشرات الأمثلة المحزنة فى شعرنا اليوم خاصة فى الشعر الحر الذى أردنا يوم دعونا إليه أن نحرر الشاعر من « الرقع » و « العكاكيز » فإذا الحرية الجديدة تزيد التجاهل إليها . والشاهد التالى من شعر عبد الوهاب البياتى (٤).

أبواى ماتا فى طريقهما إلى قبر الحسين .

عليه — ماتا فى طريقهما — السلام

(١) عن ديوانها « شظايا ورماد » ص ٣٣ (بغداد ١٩٤٩) .

(٢) عن مجله (شعر) العدد الثانى من السنة الأولى ١٩٥٧ .

(٣) أرى أن التردد ليس من الضرورى أن يكون لمظنة الإهانة ، بل قد يكون كما هو هنا لاستعادة الذكريات ، فقد تكون رأت من « صديقها القديم » من النسيان أو من التصرفات التى قد تنكرها لأنها لا توافق صداقتهما القديمة ، فيكون تصدها التبكيت مثلاً .

(٤) عن مجله الآداب — عدد تشرين الثانى ١٩٥٣ .

والحق أن البياتى لا يسامح على هذا.. ولعل مبالغته في استعمال التكرار في بعض قصائده توقعه في مزالق هو في غنى عنها. ومثل هذا يقع لكثير من الشعراء الجدد الذين لا يدركون أن التكرار ككل أسلوب شعري يجب أن يرد في مكانه من البيت حيث يستدعيه السياق النفسى والجمالى والهندسى معاً، وإلا أضر بالقصيدة.

(٢) تكرار التقسيم ، وهو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة . ومن النماذج المشهورة له قصيدة « الطلاس » لإيليا أبو ماضى و « المواكب » لجبران ، و « أغنية الجنود » لعلى محمود طه ، و « النهر الخالد » لمحمود حسن اسماعيل . والغرض الأساسى من هذا الصنف من التكرار إجمالاً أن يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعة ، ويوحد القصيدة في اتجاه معين . وإنما تنصب عناية الشاعر هنا على ما قبل الكلمات المكررة لأن التكرار لم يعد هو المهم في القصيدة لكثرتة ، وتكرار التكرار يفقده بيانته .. والتكرار هنا يؤدي وظيفة افتتاح المقطوعة ، ويدق الجرس مؤذناً بتفريع جديد للمعنى الأساسى الذى تقوم عليه القصيدة .. وذلك في الموضوعات التى تقدم فكرة أساسية يمكن تقسيمها إلى فقرات يتناول كل منها حلقة صغيرة جديدة من المعنى ، فالتكرار يساعد الشاعر على إقامة وحدات صغيرة فى داخل الإطار الكبير . وأما القصائد التى تقدم فكرة موحدة متسلسلة تبلغ قمة ثم تنحل وتتناهى فهى تخسر كثيراً باستعمال تكرار التقسيم وذلك لأن طبيعة هذا التكرار تتعارض مع الوحدة العامة للقصيدة حتى يكاد كل تكرار يصبح وقفة صارمة لا يستطيع الشاعر تجاوزها . وقد فشلت قصيدة بدر شاكر السياب التى عنوانها « سجين »^(١) فشلاً ذريعاً بسبب لجوئه إلى تكرار التقسيم دونما غرض فى . ومن الوسائل التى تساعد على نجاح تكرار التقسيم وتنقذه من الرتابة أن يدخل الشاعر تغييراً طفيفاً على العبارة المكررة فى كل مرة يستعملها فيها ، وبذلك يعطى القارئ هزة

هو مفاجأة . ونموذج هذا قصيدة محمود حسن اسماعيل « خمر الزوال » (١) ،
وهي تبدأ هكذا :

لا تتركينى فى ضلال بين الحقيقة والخيال
إنى شربت على يدك مع الهوى خمر الزوال
ويرد التكرار فى ختام المقطوعة الأولى على النحو التالى :

لا تتركينى زلة فى الأرض تأهية المتأب
إنى شربت على يدك مع الهوى خمر العذاب

ومما تجدر بالشاعر ملاحظته أن التكرار يحنج بطبيعته إلى أن يفقد
« الألفاظ أصالتها وجديتها ويهت لونها ، ويضفى عليها رتابة مملّة ، ومن ثم فإن العبارة
المكررة ينبغى أن تكون من قوة التعبير وجماله ، ومن الرسوخ والارتباط
بما حولها بحيث تصمد أمام هذه الرتابة . والحق أن التكرار عدو البيت
الردىء ، فهو يفضح ضعفه ، ويشير إليه صائحا . وخير مثال لهذا التكرار الهزيل
الذى ارتكزت إليه تلك القصيدة الخلابة للهمشوى « النار نجة الذابلة » وقد
جرى هكذا (٢) .

كانت لنا ياليتها دامت لنا أودام يهتف فوقها الزر زور
فبالمقارنة مع المقطوعات الجميلة التى غصت بها هذه القصيدة الموهوبة
تجد البيت المكرر متنافر الحروف ردىء السبك بحيث يسيء إلى القصيدة
كلها . ومن المذاق التى يقع فيها الشعراء فى هذا الباب أن ينتقوا العبارة
المكررة على أساس غنائى . وقد صنع على محمود طه هذا فى عدد من قصائده
مثل « سيرانادا مصرية » حيث كرر هذا البيت (٣) .

ألا فلنحلم الآن فهذى ليلة الحب

(١) من ديوانه « أين المفر » ص ١٢٩ (القاهرة ١٩٤٨)

(٢) عن الروائع لشعراء الجيل لمحمد فتحي ١٢/١

(٣) عن « ليالى الملاح التائه » ص ٧٣ (القاهرة — ١٩٤٠)

ومثل من « ليالى كليوباترا » حيث كرر هذا البيت (١)

يا حبيبي هذه ليلة حبي

آه لو شاركتنى أفراح قلبي

ومثل « أندلسية » حيث كرر هذا الشطر (٢):

فاسقنيها أنت يا أندلسية

وكل هذه التكرارات ذات موسيقى تقليدية تنبع من جو عاطفي مصطنع مما يصح وصفه فى اللغات الأجنبية بكلمة Sentimental والواقع أن قيام التكرار على أساس غنائى ليس أمراً مستجبا خاصة فى تكرار التقسيم الذى يميل بطبعه إلى الغنائية .

(٣) التكرار اللاشعورى ، وهو صنف لم يرد فى الشعر القديم الذى وقف نفسه فيما يلوح على تصوير المحسوس والخارجى من المشاعر الإنسانية ، وشرط هذا الصنف من التكرار أن يحىء فى سياق شعورى كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة ، ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدى إلى رفع مستوى الشعور فى القصيدة إلى درجة غير عادية ، وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغنى عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية ، ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ، ووجد فيه تعليقا مريراً على حالة حاضرة تؤلمه ، أو إشارة إلى حادث مثير يصحى حزنا قديماً أو ندما نائماً أو سخرية موجهة ، ونموذج هذا التكرار عبارة « إنها ماتت » فى قصيدة « الخيط المشدود فى شجرة السرو » (٣) ... فما كاد بطل القصيدة يسمعها حتى أصابته رجة شعورية أدت إلى أن يصاب بهذيان داخلى ، واختلاط مؤقت فى تفكيره .

(١) عن « زهر وخر » ص ٦ (القاهرة — ١٩٤٣)

(٢) عن « شرق وغرب » ص ٣٥ (القاهرة — ١٩٤٧)

(٣) ديوان « شظايا ورماد » لنازك الملائكة ١٦١ (بغداد — ١٩٤٩)

فراحت العبارة تعيد نفسها في ذهنه كدقات ساعة رتيبة . وإنما تنبع القيمة الفنية للعبارة المكررة في هذا الصنف من التكرار من كثافة الحالة النفسية التي تقترن بها .

ولقد ورد هذا التكرار اللاشعوري في قصيدة عنوانها « نهاية » (١) لبدر شاكر السياب ، وصحبته ظاهرة نفسية يصح أن نقف عندها وقفة قصيرة ، فمنذ لفت بدر السياب الأنظار إلى هذه الظاهرات بعض الشعراء الجدد ملتفتين إليها ، وإن كانوا غالباً لم يفطنوا تماماً إلى الغرض الفني منها . وإنما عدوه فيما يلوح تجديداً محضاً ، أو نوعاً من الترف الفني . استقى بدر السياب عبارته المكررة من كلمة أثبتتها نثراً قبل القصيدة مما قالته له فتاة « سأهواك حتى تجف الأدمع » ويلوح من هذه القصيدة أن ظروف الشاعر مع قائلة العبارة قد انقلبت ، حتى باتت هذه العبارة حين يتذكرها تبدو له كالسخرية من الحاضر ، وتخزه في مرارة ، ومن ثم فهي تتردد في ذهنه وتلاحقه ، وتشكل أشكالاً بين « سأهواك حتى سأهواك » و « سأهواك حتى سـ » و « سأهواك حتى » و « سأهوا .. » وهذه هي الأبيات :

سأهواك حتى ... نداء بعيد	تلاشت على قهقرات الزمان
بقايا .. في ظلمة .. في مكان	وظل الصدى في خيالي بعيد
سأهواك حتى .. سـ .. يا للصدى	أصيحى إلى الساعة النائبة
سأهواك حتى .. بقايا رنين	تحدثين دقائق العاتية
تحدثين حتى الغدا	سأهواك - ما أ كذب العاشقين

سأهوا .. نعم تصدقين !

إن « البتر » هنا بليغ ، ففي مثل هذه الحالات التي نجابها كلنا أحياناً سواء في حالة حمى عاتية ، أو في صدمة عنيفة ك وفاة شخص عزيز نفاجأ بها دوننا مقدمات .. في مثل هذه الحالات يصدق أن تتردد في أذهاننا عبارة مهمة ، تنبعث من أعماق اللاشعور ، وتطاردنا مهما حاولنا نسيانها

والتهرب من صداها في أعماقنا . وكثيراً ما تفقد العبارة المتكررة معناها وتستحيل في ذهن المضطرب إلى مجموعة أصوات تتردد أوتوماتيكياً دون أن تقترن بمدلول ، ومن ثم فهي تتعرض لأن « تنبت » في أى جزء منها وفجأة حين ينشغل العقل الواعى بفكرة طارئة يفرضها العالم الخارجى ، فتصحى المصدوم من ذهوله لحظات .. ولكن سرعان ما تعود العبارة الدرامية حين يخف الانشغال بما هو خارجى ، وترن فى السمع ، إنه تكرار لا شعورى لا يدلنا فيه . وهذا هو الذى يبرر وقوف بدر شاكر السياب عند الألف فى كلمة « ساهواك » وكأن الصوت قد أنبت فجأة ، ودفع دفعا إلى التلاشى .

على أن السياق الذى وضع فيه بدر تكراره اللاشعورى مفتعل قليلاً والتركيز ينقصه ، فالشاعر كما نرى من الأبيات يملك من الوعى ما يجعله يرد على العبارة ويناقشها : « نعم تصدقين ! » « ما أكذب العاشقين ! » وتعليقاته هذه تبعد الجو اللاواعى الذى يرتكز إليه منطق « البتر » . على أن أصالة الابتكار تبقى مع ذلك تطبع الأبيات .

وقد حاول شعراء آخرون هذا « البتر » فى التكرار ، أذكر منهم الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد فى قصيدة عنوانها « لعنة الشيطان » يقول فيها :

من يكونان ؟ همسة أرجف الليل صداها ، وانساب فى الظلماء

قترامت فى كل فج تهديل سؤال مبحوحة الأصداء

من يكونان ؟ من يكو .. من ي .. واصطكت شفاه على بقايا النداء

ولعله واضح أن « البتر » هنا غير مبرر نفسياً ، فالمفروض أن هذا

التكرار يمثل أصداء ، ومن طبيعة الصدى أن يتردد الجزء الأخير منه وحسب ، لا الجزء الأول كما فى تردد عبارة الشاعر .

وقد استعمل بلند الحيدري البتر في قصيدة « ثلاث علامات » حيث يقول (١):

وافترقنا .. أنا لا أذ .. نحن لا نذكر إن كنا التقينا

وهو يلوح لنا بترا ضعيفا لا يمكن تبريره إلا بفداحة ، وقد تكون للشاعر وجهة نظر خاصة فيه لم نحزرها .

إن هذه المحاولات من شعرائنا الشباب طيبة من حيث أنها محاولات في طريق وعر لم يسلك ، غير أنها أيضاً محاولات متسرعة تسمها اللفظية أحيانا . وقد يكون التكرار اللاشعوري من أصعب أنواع التكرار إذ يقتضى من الشاعر أن ينشئ له سياقاً نفسياً غنياً بالمشاعر الكثيفة . فإن الترجيع الدرامي لا يجيء إلا في سياق عقدة مركزة تجعل من الممكن أن تفقد عبارة معناها ، فتروح تتكرر في حرية ، وقد تنبت وتتشكل بمعزل عن إرادة الذهن الذى يعانها ..

ولعل كثيراً من متبعي الحركات التجديدية في الشعر المعاصر يلاحظون أن أسلوب التكرار قد بات يستعمل في السنوات الأخيرة عكازة ، تارة لملء ثغرات الوزن ، وتارة لبدء فقرة جديدة ، وتارة لاختتام قصيدة متحدرة تأبى الوقوف ، وسوى ذلك من الأغراض التى لم يوجد لها فى الأصل (٢) ..

ولعله لم يكتب بحث موضوعي متعمق فى « التكرار » مثل هذا البحث الذى كتبته نازك عن معرفة عميقة وتجربة فى صناعة الشعر ، وتلك التجربة الواعية هى التى فتحت أمامها مجال هذا البحث الذى تناولت فيه ظاهرة من أبرز الظواهر التى لم يفتن إليها ، أو لم يعالجها هذا العلاج الفريد واحد من النقاد المعاصرين ؛ وهذا هو أهم الأسباب التى دعتنا إلى إثبات أكثر هذا المقال النقدي العميق الذى لا يقف من الأعمال الأدبية موقفاً سلبياً غايته الهدم أو الثناء ، وإنما يقف موقفاً إيجابياً ، ينقض لبني بناء قائماً على أسس راسخة ، وقواعد فنية ثابتة .

(١) « عن أغاني المدينة وقصائد أخرى » — بغداد ١٩٥٧ .

(٢) نازك الملائكة : مجلة (الآداب البيروتية) : ص ٩٣ من العدد العاشر في السنة الخامسة

في تشرين الأول (أكتوبر) سنة ١٩٥٧ وانظر (قضايا الشعر المعاصر) ٢٣٩-٢٥٧ .

ومن الذين تكلموا عن « التكرار » في أدب المعاصرين الأستاذ هلال ناجي في كلامه عن ديوان « أحلام النخيل » للدكتور عبدالعزيز عتيق، فقال إن التكرار في الشعر لابد لكي يحظى بالاستحسان من أن تكون الألفاظ المكررة وثيقة الارتباط بالمعنى العام من جهة ، وأن يجد ما بعد اللفظ المكرر عناية الشاعر الكاملة معنى ومبنى .

وللتكرار في « أحلام النخيل » صور عديدة بالغة الروعة ، والحق يقال إن شاعرنا واحد من قلة أولعت بالتكرار فأتقنته ، وبلغت به الغاية ، ولم تعتسف في استعماله ، ولا جاءت لغوا ... إن أبسط صور التكرار في شعر عتيق تكرار اللفظة الواحدة في أول كل بيت . والتكرار هنا يؤدي إلى تهيئة الجو الموسيقي ، وإضفاء روعة على القصيدة ، وهذه الصورة من التكرار كثيرة الورد في شعر شاعرنا العاطفي خاصة ، وعلى سبيل المثال قطعة عنوانها « اطلعي » :

اطلعي فالطرف ظمآن إلى طلعة كالصبح موفور الضياء
اطلعي فالقلب هيمان إلى بسمه تحي به ميت الرجاء
اطلعي فالكون إما تطلعي تشرق الغبطة فيه والرضاء

«والديوان زخار بالتكرار الجميل في مختلف صورته ، وعندى أن عتيقاً ذو ملكة في تكرار الألفاظ الوثيقة الارتباط بالمعنى العام ، مع اهتمامه وعنايته الكافية بما بعد اللفظ المكرر، مما يبعد السأم عن القارئ، ويشحن في النفس طاقة موسيقية جميلة .

والصورة الثانية تكرار بضعة ألفاظ في مطلع كل بيت مما هي دون السطر الواحد :

مالهذا القلب يذكرهم وقصارى ذكرهم ندم
مالهذا القلب يتبعهم وهم بالعهد قد برموا

والصورة الثالثة من صور التكرار ، هي تكرار بيت كامل من الشعر في عدة مواضع من القصيدة الواحدة ، وهذا اللون كثير الورود في شعره ، وهو يستعمله بما يشبه علامة النقطة في نهاية عبارة كل معناها ، أو كمطلع لمقطع الغرض من التكرار فيه إيضاح غوامض البيت ، وما وراءه من طاقات ومعان كامنة ..

وهناك ألوان من التكرار نادرة الورود في شعر عتيق منها تكرار فصف البيت ، وهو اللون الذي اشتهر به الشعر الجاهلي ، ومنها تكرار عبارة أو شطرة في ختام المقطوعة ، وهو اللون الذي اشتهرت به مدرسة «أبولو» ولا سيما الشاعر الابتداعي على محمود طه. لكنني رأيت عتيقا ابتدع لونا جديداً من التكرار هو تكرار بيتين في مطلع كل مقطع (١) .

التعبير والقيم الشعرية :

وهذا اتجاه جديد في نقد اللغة الأدبية ، وهو ربط الألفاظ بما يمكن أن تؤديه في التعبير عن المشاعر ونقلها إلى القراء والسامعين ، وقد عبّر عن هذا الاتجاه الأستاذ سيد قطب في كلمة كتبها تحت عنوان «آن أن نرد للفظ قيمته في الشعر» ، وفيها يقول :

« لقد آن أن نرد إلى اللفظ اعتباره ، لا على طريقة الجاحظ الذي يرى أن المعاني ملقاة على قارعة الطريق ، وأن المزية كلها للعبارة ، حيث يتابعه أبو هلال فيرى أن ليس الشأن في إيراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه .. مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم .

ولا على طريقة (المدرسة التعبيرية) التي كان يمثلها في العصر الحديث المنفلوطي وشوقي ، حيث يكمن وراء التزييق في العبارة كثير من التزوير في الشعور .

إنما نريد أن نرد للفظ اعتباره على طريقة أخرى وعلى أساس آخر:
إن اللفظ هو وسيلتنا الوحيدة إلى إدراك القيم الشعورية في العمل الأدبي،
وهو الأداة الوحيدة المهيأة للأديب لينقل إلينا خلالها تجاربه الشعورية.
وهو لا يردى هاتين المهمتين إلا حين يقع التطابق بينه وبين الحالة الشعورية
التي يصورها. وعندئذ فقط يستنفد على قدر الإمكان تلك الطاقة الشعورية،
ويؤحيها إلى نفوس الآخرين.

والشعر، لأنه تعبير عن الحالات للفائقة في الحياة، يحتاج أكثر من
كل فن آخر من الفنون الأدبية إلى شدة التطابق والتناسق بين التعبير والحالة
الشعورية التي يعبر عنها. والتعبير يصور الحالات الشعورية بعدة دلالات
كامنة فيه. وهي دلالاته اللغوية، ودلالاته الإيقاعية، ودلالاته التصويرية.
ونقص أى من هذه الدلالات الثلاث يؤثر في مدى تعبيره عن التجربة
الشعورية الفائقة التي يتصددى لتصويرها، ويغض من قيمة الإيحاء إلى نفوس
الآخرين.

وأيا كانت القيم الشعورية فإن تقصير اللفظ في تصويرها يحجب جزءاً
من قيمتها، ويمنعه من الإيحاء. ويؤثر بالتالي في حكمنا على النص الأدبي،
وعلى صاحبه كذلك.

من هنا كان للفظ قيمته، وبخاصة في الشعر الذي هو صورة من
اللحظات الفائقة في الحياة الشعورية.

وليس المقصود هو روثق اللفظ وحلاوة الإيقاع في كل حالة. إنما
المقصود هو التناسق بين طبيعة التجربة الشعورية وطبيعة الإشعاع الإيقاعي
والتصويري للفظ، بحيث يتسق الجو الشعوري والجو التعبيري:

يقول البختري في إيوان كسرى:

يتلانى من الكتابة إذ يبـ دو لعينى مصبح أو ممسى

من عجا بالفرار عن أنس ألف عز أو مرهقا بتطليق عرس

فهو يبدى تجلداً وعليه كل كل من كلال كل الدهر مرسى .
 هنا جوّ كئيب مختنق الأنفاس . وهنا ظلال الألفاظ وإيقاعها تشارك
 في خلق هذا الجو الكئيب المختنق الأنفاس ، لا يبعثها اللغوى . فحسب ،
 بل بظلمها وجرسها . . « يتظنى » « مزعجا بالفراق » « مرهقا بتطبيق
 عرس » « كل كل من كلال كل الدهر مرسى » .

إن السياق هنا يطلق من هذه الألفاظ شحنتها وذكرياتها وصورها
 الخيالية وظلالها ، فتتشر في الجرّ أسمى عميقاً ، وتكتم الأنفاس فيه وتثقلها .
 والألفاظ المفردة ، بغض النظر عن معناها الكامل في السياق ، ظلال
 مفردة تستمدّها مما « وراء الشعور » من الذكريات والصور التي صاحبها
 في تاريخها الشخصي والإنساني على الزمن الطويل . ثم لها كذلك ظلالها
 وهي في نسق كامل . والظلال الأولى ينكرها رجل نافذ مثل « عبد القاهر »
 لأنه لا يرى دلالة للفظ إلا في نظم معين . وهذه مغالاة منه ، فلفظ
 المفرد ظله الخاص ، وجرسه الموحى في كثير من الأحيان .

وطبيعى أن الجمال الفني في هذه الأبيات لا تستقل به ظلال الألفاظ
 المفردة ولا إيقاعها ، إنما يدل عليه هذا ، وتدل عليه القيم التعبيرية الأخرى .
 المكتملة في النسق ، والقيم الشعورية التي يصورها التعبير ، وهي الإحساس
 بهذا الإيوان كأنه حيّ مكروب يعاطفه الشاعر في كربته ، ويحس « بنفسه »
 تجاوب « نفسه » لفرط ما بها من شعور مرهف مهتاج .

ويقول ابن الرومي في « ربح الصبا » :

هبت سحيراً فنادى الغصن صاحبه

موسوساً وتنادى الطير إعلانا

ورق تغنى على خضر مهـدلة

تسمو بها وتشم الأرض أحيانا

تخال طائرها نشوان ممن ظرب والغصن من هزه عطفه نشرانا
فتحس الاتصال الوثيق بينه وبين الحياة الكبيرة من خلال شعوره
الذاتى بالحياة، فى الصبا التى هبت سحيراً، وفى مناجاة الغصن لصاحبه
موسر ساً، وفى تنادى الطير معلنة، وفى ذلك الحفل البهيج الراقص الثمل،
من الحمام المتغنية على الخضر المهدلة. وكأنما هذه تداعب الحمام وتؤرجحها
فتسمر بها وتشم الأرض أحياناً.. وفى النشوة التى تخالج الطير فيطرب،
وتخالج الغصن فيهتز عطفاه..

هذا من ناحية القيم الشعورية، أما من ناحية القيم التعبيرية فالصور
والظلال الحية المترائية تملأ ساحة العرض الفسيحة، والإيقاع الموسيقى
يتناسق مع الصور والظلال. وإشعاعات اللفظ كاملة، حتى لتكاد كل لفظة
توحي بمفردها: «هبت سحيراً» ذلك التعبير الذى يصور الصباً جنية
مسحورة، أو عروساً من عرائس الغاب هبت فى السحر — وسحيراً أجهل
وأرق إحاء — فتبعث فى كل شىء حياة مريحة حلوة لآعبة نشوى: «فناجى
الغصن صاحبه موسر ساً» كرفاق الصبي ولدات الشباب، ولللفظ «ناجى»
صورة خيالية وظل نفسى تكملهما «موسر ساً» على ما فى الوصف هنا من
صدق حسى أيضاً، فوسوسة الأغصان والأوراق وقت هبوب الصبى اللينة
الودود حقيقة حسنة، فوق ما تلقينه من ظلال خيالية. وحركة الأرجحة
للورق على الأغصان وصورتها وإيقاعها مصحوبة بإيقاع غناء هذه الحمام
وتمايلها نشوى مع الغصن النشوان، و«خضر مهدلة» وما فيها من إحاء
بالشعر الجميل المهدل، بلا تنسيق فى هذه النشوة الراقصة، و«طائرها» هذه
الإضافة، وما توحيه من تواد وتواصل وألفة.

وهكذا ينساب كل لفظ فى مكانه، ويصور للخيال، ويوحى بالظلال.

ولكن تعال نسمعه يقول فى «نرجسة»:

يا حبذا النرجس ريحانة لآف مغبوق ومصبوح

كأنه من طيب أرواحه ركب من رُوحٍ ومن رُوحٍ
 فنلح هنا تنافراً بين روح النرجس وروح هذا الإيقاع ، وظلال هذه
 الألفاظ . ضع صورة النرجسة التي تشير بعينها الناعسة ولا تنطق ، وتلح
 ولا تصرح — بخلاف طريقة الورد مثلاً في التعبير — ضع هذا بجوار
 « لأنف مغبوق ومصبوح » بذلك الجرس الغليظ الجاف في وزن البيت
 كله ، وفي لفظ « مغبوق » ولفظ « مصبوح » ومعها « أنف » ثم ضع
 بجوارها كذلك « ركب » الذي يوحى إليك بأغلظ الأجسام وأجفها ،
 وقد اختفت معه « روح . وروح » ، لأن في التركيب خشونة وعنف لا يتسق
 ظلمها مع ظل الرُّوح والروح ، ولا مع ظل النرجس والريحان .

إن للألفاظ أرواحاً . ووظيفة التعبير الجيد أن يطلق هذه الأرواح
 في جوها الملائم لطبيعتها ، فتستطيع الإيحاء الكامل والتعبير المثير .
 ويقول أبو تمام :

إن ريب الزمان يحسن أن يهدي إلى رزايا إلى ذوى الأحساب
 فلماذا يحف بعد اخضرار قبل روض الوهاد وروض الروابي
 فترى هنا ألفاظاً عارية من الظلال والإيقاع ، مجردة من الرمز والإيحاء .
 ونجد بخاصة كلمة « فلماذا » وهي تنقلنا إلى وضع الذهن الأجرد ، إلى منطق
 التعليل والقياس الظاهري ، وتخرج بنا من جو الشعر كله إلى جو مجرد من
 الظلال والشيآت .

ويقول عن مشاهد الربيع :

من كل زاهرة ترقرق بالندى فكأنها عين إليك تنحدر
 تبدو ويحجبها الجيم كأنها عذراء تبدو تارة وتخفر
 حتى غدت وهداتها ونجادهما فئتين في حلال الربيع تبختر
 والتعبير أجود وأنسب ، وأدل على جو الربيع البهيج وحيويته . ولكن

أين هي من أبيات البحترى المشهورة عن الربيع ، ومن طلاقها التي تطلق
 بشاشة الربيع ؟ وأين هي من أبيات ابن الرومي عن ربح الصبا ؟ ولعل
 للإيقاع الموسيقي هنا في الأبيات دخلا في جمود المشهد في الحس عن الانطلاق
 الكامل .. اقرأ « فكأنها عين لديك تحدر » ، هذا التشديد في « كأنها »
 وفي « تحدر » يوحى بالتشدد والتوقف في جريان الإيقاع وفي ظل الصورة ،
 فالبيت يبدأ طليقاً خفيفاً « من كل زاهرة ترقق بالندى » وينتهي متوقفاً
 غليظاً بالشرط الثاني . والفرق بين إيقاعيهما وظليهما هو الفرق بين انسياب
 « ترقق » وتقبض « تحدر » ، وكذلك تبدو هذه الظاهرة ، ظاهرة
 الانسياب والتقبض ، في شطري البيت الثاني « تبدو ويحجبها الجميم كأنها »
 و « حذراء تبدو تارة وتخفر » فتخفر هذه متقبضة متكثلة في جو الربيع
 الطليق البهيج .

وليس المسألة مسألة صياغة لفظ أو ألفاظ ، إنما هو الشعور التلقائي
 الغامض الذي توحيه إلى النفس « بلا انتباه » تلك الإيقاعات . والإيقاع
 الموسيقي ينساب إلى النفس ، ويغمرها بشعور خاص قبل أن يتنبه الوعي إلى
 معنى الألفاظ والسياق .

ويقول المتنبي :

وللواجد المكروب من زفراته سكوت عزاء ، أوسكوت لغوب

فإذا كل لفظ وكل إيقاع في البيت يصور الجو المكروب العظيم الذي
 يريد تصويره : « للواجد المكروب » « زفراته » « لغوب » ولكل من
 من هذه الألفاظ صور خيالية ، وظلال نفسية يلقيها بذاته بمجرد نطقه .

ثم تجتمع هذه الصور والظلال كلها ، وتتضح في السياق وتناسق .
 ولو قال « آهاته » مثلاً بدل « زفراته » لما تم الاتساق بينها وبين « المكروب » ،
 فالمكروب يزفر ولا يتأوه . ولو قال « تعب » بدل « لغوب » لنقص الظل ،
 لأن المكروب الكاظم يعاني اللغوب ، والتعب أخف وقعاً وجرساً وظلاً ...

ثم اقرأ الشطر الثاني « سكوت عزاء ، أو سكوت لغوب » تجددك تقف
حتماً بعد « سكوت عزاء » تقف ولو كنت واصلاً للكلام ، تقف في
التنفس ، فكأنما هي زفرة تتبعها زفرة أخرى « أو سكوت لغوب » . وبذلك
يجتمع الظل والإيقاع ليصور جر الكرب واللغوب والزفرات .

وهذا التوفيق يخزن المتنبي حينما يستيقظ ويتحدث بذهنه ، ولا يستمد
مما وراء الوعي عباراته وشعوره ، فاسمعه يقول :

وإذا امرؤ مدح امرءاً لنواله وأطال فيه فقد أراد هجاءه
لو لم يقدر فيه بعد المستقى عند الورود لما أطال رشاءه
تجد التعبير النثرى البارد ، الذى لا تشع فيه صورة ولا ظل من لفظ أو
عبارة ، ولا يسلك إيقاعه أبداً طريقه إلى الحس . وليست المسألة هنا أن المعنى
ذهنى سلك طريقة الذهن فى التعبير فحسب .

ولكن يضاف إليها أن العبارة ذاتها باردة كذلك . ولعل هنا تناسقاً بين
طريقة التعبير والعبارة ، ولكنه تناسق يخرج بهما جميعاً من منطقة الشعر
على العموم . وإن كان هذان البيتان موضع العناية والتقدير عند البلاغيين^(١) .

* * *

ولعل هذه الصورة التى صورناها لجرلات النقد المعاصر فى المجال اللغوى
تستطيع أن تكشف عن مختلف التيارات التى تتصل بلغة الأدب ، وتبين
وجهات النظر المتباينة إليها . ولكن مما لا شك فيه أن النقد المعاصر قد ظفر بثروة
طائلة من الدراسات والآراء فى اللغة الأدبية ، لعلها لم تظفر بمثلها فى العصور
التي تقدمت هذا العصر ، ذلك لأن التعبير الفنى لم يكن مشكلة من المشا كل
أحس بها النقد فى خطواته السابقة .

وكان العامل الأكبر فى هذه الثروة النقدية هو الأدب المعاصر نفسه
الذى اختلف لغته ، أو اختلف الاحتفاء بها من أديب إلى أديب ، وكان النقد

(١) مجلة العالم العربى ٣/ ٥٣ من السنة الأولى ، فى ٢١ رجب سنة ١٣٦٦ هـ ، وانظر

(النقد الأدبى : أصوله ومناهجه) ٧٧ - ٨٣ .

يتابع هذا الأدب ، ويجارى ظواهره المختلفة ، ولذلك نستطيع أن نقول إن النقد لم يحاول أن يدرس طبيعة الفن الأدبي ليتخذ منها أسباباً لقبول بعض تلك الظواهر أو رفضها ، وإنما كان أذواقا يشايح كل ذوق منها اتجاهها بعينه لأنه يلائم ذوقه ومزاجه ، ومن ثم لم يستطع هذا النقد إلى الآن أن يرسم الصورة الواضحة للغة المثلى التى ينشدها فى التعبير الأدبي . وكان هذا الاختلاف أيضا يعكس صورة للبلبله التى تعانىها الأمة فى هذا الدور الانتقالى الخطير فى حياتها المتجددة ، حتى تتضح حقائق الأشياء ، وتتحدد المفاهيم فى الأذواق والعقول . ويمكن بعدهذا إجمال التيارات النقدية التى تتصل بلغة الأدب فيما يأتى :

١ — التيار المحافظ الذى ظل ينشد للغة الأدب قوتها وجمالها فوق ما كان ينشد من صحتها ، ويحرص على سلامتها ، ويعيب كل خطأ ، وينقد كل ابتذال أو إسفاف فى العبارة . وهذا التيار يقدم قوة العبارة وجمالها على كل اعتبار ، لأنه يعتبر ذلك مظهر الفنية فى العمل الأدبي ، ويرى أصحاب هذا التيار من أنصار الصياغة أنهم أقرب إلى الصواب من أولئك الذين كفروا بها وشنعوا عليها » ذلك لأن تجويد الصور يستلزم تجويد الفكر ، وليس كذلك العكس ، والعناية الدقيقة بالعبارة سبيل إلى إجادة التفكير وإحسان التخيل » ويؤيدون مذهبهم بأقوال صريحة لأعلام البيان العربى كالجاحظ وأبى هلال ، وبأقوال الأدباء ونقاد أجانب من أنصار هذا التيار كقول لا برويير : « إن هوميروس وأفلاطون وفرجيل وهوراس لم يبن شأوهم على سائر الكتاب إلا بعباراتهم وصورهم » وقول شاتوبريان : « لا تحيا الكتابة بغير الأسلوب ، ومن العناية الباطل معارضة هذه الحقيقة ، فإن الكتاب الجامع لأشتات الحكمة يولد ميتا إذا أعوزه الأسلوب » .

وكان فلوير إمام الصناعة فى فرنسا يأخذ نفسه بالتزام مالا يلتزمه غيره ، فلا يكرر صوتاً فى كلمة ، ولا يعيد كلمة فى صفحة .. وقال لبعض أصحابه : « تقول إننى شديد العناية بصورة الأسلوب ، والصورة والفكرة كالجسد

والروح ، هما في رأي شيء واحد . وكما كانت الفكرة جميلة كان التعبير عنها أجمل ، إن دقة الألفاظ من دقة المعاني ، أو هذه هي تلك^(١) .

٢ — التيار الجديد الذي لا يعنى بالجمال الفنى في العبارة الذى يكون مظهره التأنق فى الصياغة والاهتمام بالقالب، بل ينفر من ذلك أشد النفور، ويقدم المحتوى أو المضمون على الصياغة والأسلوب ، وهو تيار يدعو إلى تبسيط اللغة الأدبية التى لا يشترطون فيها إلا الصحة والقدرة على إفهام السامع أو القارئ مضمون الكلام وفحواه ، وكانت طبيعة العصر هى التى هيات لهذا التيار أسباب الرواج ، فالسرعة طبيعة هذا العصر « وقد تقع السرعة خطأ فى مrazين بعض النقاد ، فيحسبونها شرطاً فى حسن الإنتاج ، وربما عابوا الكاتب المروى بالإبطاء ، وغمزوه بالتجويد ، وسفهوا قول الحكيم القائل « لا تطلب سرعة العمل ، واطلب تجويده ، فإن الناس لا يسألون فى كم فرغ منه ، وإنما يسألون عن جودته وإتقانه (٢) .

وهذا التيار تمثله الكثرة الكثيرة من النقاد المحدثين ، وهم فى حاضرهم كما كانوا فى ماضيهم أدباء ، وكانت البساطة هى الصفة الظاهرة لكتابتهم وأدبهم ، ثم كانت أصلاً من أصول النقد عندهم .

٣ — التيار الذى لا يعنى بجمال العبارة ، ولا يهتم بسلامة اللغة ، ولا مراعاة قواعدها ، ولا يفرق بين العبارة الفصيحة واللغة المبتذلة العامة ، ويذهب أصحابه إلى أن المضمون هو كل شيء فى الفن الأدبى ؛ وأصحاب هذا التيار إما جهلة بالصحيح الفصيح ، وإما مدفوعون بعوامل غير طبيعية إلى تمزيق شمل اللغة الموحدة وهى الصلة بين أبناء الأمة فى شتى ديارها ، وإما مخدوعون يرون التجديد لا يكون إلا فى الخروج على سائر القيم « فسول لهم الغرور أن يخفضوا مستوى البلاغة ، ويبتذلوا حرم الفن ، ويوهموا الناس أن أدب الدهماء هو أدب المستقبل ، لأن العصر عصر السرعة ، ولأن الشأن

(١) راجع « دفاع عن البلاغة » للأستاذ أحمد حسن الزيات ٦٥ — ٦٦ .

(٢) المصدر السابق : ص ٧ .

شأن العامة ، ولأن الديمقراطية تقضى باختيار لغة الشعب وإيثار أدبه ،
وماداموا هم الكثرة وقراؤهم هم الكثرة ، فإنهم بحكم الديمقراطية يملكون
وحدهم حق التشريع فى الأدب .. ومن أجل ذلك طغت العامة ، وفشت
الركاكة ، وفسد الذوق ، وأصبحت العناية بجمال الأسلوب تكلفا فى الأداء
والمحافظة على سر البلاغة رجعة إلى الوراء ..

على أن العامة الأدبية عرض من أعراض العامة الاجتماعية . ففى
برىء المجتمع من أمراض الضعفة ، فجئح للقوة ، وطمح للكمال ظهرت
الأصالة فى فكره ، والمتانة فى خلقه ، والسلامة فى ذوقه ، وحينئذ يتكون
الرأى الأدبى العام ، وهو وحده الذى يراقب ويحاسب ، ويؤيد ويعارض (١) .
وهذان التياران يمثلان رد الفعل للتيار الأول الذى تحكم فى الأذواق
مدة طويلة ، مع عوامل أخرى ذكرها الأستاذ الزيات فى دفاعه عن البلاغة
وأجملها فى ثلاث : السرعة ، والصحافة ، والتطفل .

الفصل الخامس

صورة الأدب

— ١ —

وصورة الأدب التي يبرز فيها الكتاب والخطباء والشعراء معانيهم وأفكارهم ، ويودعونها عواطفهم وانفعالاتهم وخيالاتهم تلعب دوراً كبيراً في تقدير الأدب وتمييزه من بين سائر أشكال العبارة التي يسمعونها من عامة أصحاب اللغة في تعبيرهم عن الأغراض والمقاصد . ولذلك يعد هذا الشكل في الأدب الذي يعادل اللوحة الفنية للرسام والتمثال للنحات من أهم الأسباب في بلوغ الأدب ما يستطيع من التأثير في النفوس ، وانتزاع الإعجاب من القراء والسامعين ، ومن أكبر العوامل في تقويم الأدب ، وفي الاعتراف لطائفة الأدباء بالتفوق والامتياز في القدرة على تأليف العبارة في شكل تبرز فيه آثار الفنية التي ينبغي أن تتمثل في الأعمال الأدبية.

ولا تقتصر أهمية الشكل في الأدب على فن من فنونه دون فن آخر إذ هو من الأهمية في الكلام المنشور بدرجة تقارب أهميته في الكلام المنظوم ، وإن كان للشعر شكل خاص ونسق مشهور أصبح تقليداً من التقاليد التي احترمها الشعراء ، فلا يكادون يخرجون عنها .

أما النثر فإن مجال الحرية فيه أكثر سعة ، وكانت هذه الحرية هي السبب في تعدد الصور والأشكال التي يستعملها الكتاب والخطباء ، ويفتنون فيها منذ القدم ، حتى أصبحت تقاليد يختار منها كل أديب ما يلائم ذوقه ، وما يراه يتسع لبث أفكاره ومعانيه ، ليكون منمهاً فنيتها وقدرته على الإبداع . ومن

هنا اختلفت صور النثر ، وتعددت أشكاله ، وتباينت طرائقه ، وصار لكل كاتب من كبار الكتاب في الأزمنة المتعاقبة طريقته الفنية الخاصة ، التي تنسب إليه ، ومريدوه الذين احتذوا أسلوبه في كتابته أو خطابته ؛ حتى دعم ذلك الترديد تلك الطريقة ، فأصبحت مذهباً معروفاً يقاس به غيره من طرق التعبير الفني .

وقد عرف من هذه الأشكال النثر المسجوع الذي تلتزم فيه التقفية في كل فقرتين أو أكثر .

ومنها المفصل المزدوج الذي يبني الكلام فيه على جمل متساوية ذات ذات مقاطع تستقل غالباً بمعناها ، وينتهي الكلام بانتهائها من غير التزام كافية ولا اتحاد فاصلة .

ومنها المرسل الخالص من تساوى الجمل والتزام التقفية .

ومنها المستدير « والاستدارة » *La Période* « صورة من صور التعبير في اللغات العليا ، تحدث عنها أرسططاليس ، وترجمها مترجموه إلى العربية بهذا الاسم ، ولكن البيانين من علمائنا لم يحفلوا بهذا النوع ، ولم يذهبوا إليه في أساليب العربية على كثرة وروده في النثر والنظم ، حتى وقع عليه بعض المتأخرين ، فسموه « القول بالنظم » أو « حسن النسق » . والاستدارة جملة متوسطة الطول تشتمل على فاتحة وخاتمة ، وتتألف من فواصل ترتبط بأحكام ، وتتساق في انتظام ، وتحمل كل فاصلة من فواصل الفاتحة جزءاً من المعنى ، بحيث لا يتم المراد إلا بذكر الجملة الأخيرة وهي الخاتمة (١) .

وقد ينفرد أديب بمذهب من هذه المذاهب ، أو شكل من تلك الأشكال فيلتزمه في التعبير ، وقد يجمع بين بعضها في الفصل الواحد تبعاً لما تقتضيه طبيعة الموضوعات التي يعالجها ، أو تبعاً لاختلاف حالته واختلاف تقديره لما تكون عليه الفنية بين وقت وآخر . وكل ذلك يرجع إلى التحرر

الذى يحس به الناثر ، خطيباً أو كاتباً ؛ ولا يجد شيئاً من الحرج فى هذا التحرر .
وفى هذا القرن ظهر إتجاه إلى التحرر من قيود السجع والبديع عند
أكثر الكتاب الذى جاروا عصر النهضة ، فعنوا بالمعاني والأفكار ،
وصدقوا عن التألق فى لغة الكتابة ، مكثفين بالصحة اللغوية والصحة
الإعرابية ، مع بقاء عدد قليل منهم على المحافظة على استعمال السجع وفنون البديع ،
فقد « كان نثر الشيخ محمد عبده مضطرباً بين فصاحة النثر القديم وركة النثر
الحديث متردداً بين حرية القدماء ورق المحدثين . ورأينا المتأخرين المحافظين
فى النثر قد عمروا حتى أوائل هذا القرن ، ولم يخلصوا من قيد السجع والبديع
إلا بعد أن طغى عليهم سيل هذه النهضة الحديثة التى ظهرت عنيفة بعد
الحرب الكبرى . وما نزال نرى إلى الآن طائفة من الكتاب النثرين
قليلين ، ولكنهم موجودون يكتبون فيسجعون ، ويخضعون لقيود البديع
وأغلاله خضوعاً منكراً ؛ بينما أفلت الشعراء إفلاتاً تاماً من قيود البديع
وأغلاله ، فلا نكاد نرى شاعراً مصرياً فى هذا العصر يتقيد به أو
يخضع له (١) .

— ٢ —

أما الشعر فإننى أرى أن مرحلة التحرر فيه قديمة ، وأنها سبقت
مرحلة الالتزام . أو بعبارة أخرى كان هذا الالتزام منتهى درجات الحرية
التي كان يتمتع بها الناظمون الأولون ، حتى وصلوا إلى أنماط الشعر المعروفة
التي أصبحت خلاصة تجارب العصور ، ونهاية ما وصلت إليه الأذواق بعد
خطوات ومحاولات ؛ حتى كان مفهوم الشعر هو الكلام الموزون المقفى
الذى يدل على معنى « والكلام الموزون ذو النغم الموسيقى يثير فينا انتباهها
عجيباً ، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع ،
لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التى لا تنبؤ إحدى حلقاتها

عن مقاييس الأخرى ، والتي تنتهى بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها « القافية » . فهو كالعقد المنظوم تتخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما شكلا خاصا ، وحجما خاصا ، ولونا خاصا . فإذا اختلفت في شيء من هذا أصبحت نايية غير منسجمة مع نظام هذا العقد ، فنحن نسمع بعض مقاطع الشطر ، ونتوقع البعض الآخر ، وذلك حين نمرن المران السكافي على سماع هذا النظام الخاص في مقاطع الوزن .. فعملية التوقع مستمرة حين سماع الإنشاد ، تسترعى منا الانتباه وتنشطه . وقد يمهز الشاعر فيخالف ما يتوقعه السامع ، وذلك بأن يتبع وجهها من وجوه تجوزها قوانين النظم ، كأن ينوع في القافية ، أو يصرع حين لا يجب التصريع ، وكل هذا مما يثير الانتباه ، أو يبعث على الإعجاب والاهتمام . فإذا سيطر النغم الشعري على السامع وجدنا له انفعالا في صورة الحزن حيننا والبهجة حيننا آخر ، والحماس أحيانا ، وصحب هذا الانفعال النفسى هزات جسمانية معبرة ومنظمة نلاحظها في المنشد وسامعيه معا^(١) .

ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نقول إن الإنسانية قد وصلت إلى غايتها في ميادين المعرفة ، فلا تزال آياتها المتجددة تطالع الإنسان في كل عصر ، حتى أخذ يتطلع في كل لحظة إلى جديد ، وفي أعماق نفسه شعور مطمئن بأن ما وصل إليه دون ما سيصل إليه بنفسه ، أو بخلفائه في الحياة بكثير . وكذلك الأمر في الفنون الإنسانية لا نستطيع القول ببلوغها نهايتها ، أو أن النماذج الفنية التي حصلت عليها بعد تلك الرحلة الشاقة والتجارب الكثيرة ليس وراءها جديد تطلبه وتسعى إليه ، فعجلة الحياة لا تكف عن الدوران ، والتأمل فيها لا ينقطع ، والتأثر بها لا يقف عند غاية . وسبيل الفنون هو سبيل العلوم في التقدم والتجدد . ومن غير المعقول أن يتجدد العقل والمعرفة ، ويتوقف الأدب والفن والتفكير في الأدب والفن .

(١) موسيقى الشعر ، للدكتور إبراهيم أنيس ، ص ١٢ (مطبعة لجنة البيان العربى —

وأعتقد أنه لن يشك في هذه الحقيقة أحد ، وهى حقيقة التجديد وطبيعته والحاجة إليه ، وكل ما فى الأمر أن هذا التجديد ليس أمراً يفرض على الأدباء ، وليس انتزاعاً من الآراء العقلية أو الأفكار الفلسفية التى يتصورها المفكرون ، ولكنه ظواهر فنية تبدو فى أعمال العباقرة من أهل الفنون أنفسهم ، وتتلقاها الأذواق الفنية ، وعلى قدر حسن هذا التلقى أو قبحه يتوقف الاعتراف بكل ظاهرة جديدة ، لأن هذه الظواهر هى التى تفرض نفسها بقوتها الذاتية التى تستمدّها من التجربة ، وتجد صداها فى نفوس أهل الفن والعارفين به . وقد أحسن الأستاذ كامل الشناوى التعبير عن هذه الحقيقة بقوله : « يبدو أن الحديث عن الشعر التقليدى والشعر الجديد لا يريد أن ينتهى ، فمازلنا نجد كثيراً من الذين يهتمون بالحركة الفكرية يصرون على إسباغ ميزة التجديد على بعض من ينظمون الكلمة بشكل خاص ، وإطلاق صفة التقليد على من ينظمون الكلمة بشكل آخر .

والشعر فن .. وليس فى الفن تقليد ، فالفن جديد دائماً . وقد تعيش لوحة أو قصيدة أو معزوفة موسيقية مرت عليها آلاف الأعوام ، فى حين ماتت مئات الأعمال التى حاول أصحابها أن يبتكروا لها قرأب وخطوطاً ومناهج حديثة .. لماذا ؟ هل الفن ينفر من الجديد ؟ كلا ، ولكن الذى يحدث هو أن الداعين إلى تجديد الأساليب ليسوا فنانيين ، وإنما علماء فى الفن ، ويغريهم علمهم بأن يتولوا التجربة الجديدة بأنفسهم فيفشلوا ، وتفشل التجربة معهم . فالفن ليس علماً ، ولكنه موهبة يمتد منها العلم . وكل المحاولات الناجحة فى مختلف الفنون فرضت وجودها لأن وراءها فنانا . أما المحاولات الفاشلة فهى المحاولات التى قام بها علماء تعوزهم الموهبة الفنية الأصيلة .

والعملة الفنية إما أن تكون سهلة فنتداولها ، أو صعبة فنشقى في الحصول عليها . أما إذا كانت عملة لا يتداولها أحد بسهولة أو بصعوبة فهي ليست فناً ، وإن ارتفعت مئات الأصوات مؤكدة أنها عملة جديدة . فمقياس صحة العملة أن نشترى بها شيئاً ، فما الذى نشترىه بالفن الصادق ، إننا نشترى الانفعال ، ورعشة المشاعر ، وإغراق الذهن فى التأملات . فكل ما لا يثير انفعالنا وتأملاتنا ولا يهزنا من أعماقنا ليس بفن . قد يكون علماً ، مذهباً فلسفياً ، معادلة رياضية ، ولا أن يكون كذلك . وإنما العيب أن يصر صاحب النظرية النظرية العملية على أن يسمى نظريته قصيدة أو تمثالا أو لحناً موسيقياً .

إن الفن فعل وصوت ، ولا بد لكى نوقن بالفعل من أن يكون له واقع . . ولا بد لكى نوقن بالصوت من أن يكون له صدى .

والأشكال والأساليب الفنية لا يمكن أن تخضع للقواعد والمناهج ، وإنما تنبع من ذات الفنان ، فتعبر عن شخصيته .

والعمل الفنى لا يعيش إذا لم تكن له شخصية تميزه عن الأعمال الفنية الأخرى ، وإن تقارب معها فى اللون والنسق .

ولا ينبغى أن نقف فى وجه المحاولات للتجديد فى الأشكال الفنية جميعاً . وعندما يوجد الفنان الذى يرسم هذه الأشكال فإنه سيفرض وجوده بأعماله الفنية ، وليس بالمذكرات التفسيرية التى يشرح بها هذه الأعمال (١) .

— ٤ —

وعلى هذا فإن ظاهرة التجديد تبدو أولاً فى أعمال الأدباء ، فإذا وقعت موقعها من نفوسهم وتمثلهم لحقيقة الفن ردّها غيرهم ، وبقاء هذه الظاهرة الجديدة رهن برضا الأذواق عنها ، حتى تصبح تقليداً من التقاليد الأدبية أو الفنية التى يكون لها فى نفوس عامة الأدباء حظ من الاعتبار .

(١) كامل الشناوى : (ليس فى الفن تقليد) مقال فى « الأخبار » فى ١٩٦٣/١/٣ .
(م ١٨ — التيارات المعاصرة)

ولقد جدد القدماء والمحدثون ، وشاع تجديدهم فأصبح نمطا يضاف إلى
الأنماط المعروفة. فقدأكثر العباسيون من النظم في الأوزان التي لم تستكثر منها
العرب ، كالنظم من المضارع والمقتضب والمجث والمتمدارك والمنهوك من
الضروب ومخلع البسيط وغير ذلك ، واخترعوا أوزاناً ولدها الخليل بن أحمد
من عكس دوائر بحوره ، ونظم منها كثير من المولدين ، من ذلك ما نظمه
بعضهم من البحر المسمى المستطيل أو الوسيط ، وهو عكس الطويل ، يقول :
لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحورٌ أدير الصدغ منه على مسك وعنبرٌ
وما نظمه بعضهم من البحر المسمى بالمتد ، وهو عكس المديد ، يقول :
قد شجاني حبيبي واعتراني ادكارٌ ليته إذ شجاني ما شجته الديار
واخترعت أوزان أخرى كبعض أوزان اخترعها مسلم بن الوليد ،
ونظم منها ، وكالمواليا واخترع في رثاء البرامكة باللغة العامية ، واخترعت
الفنون السبعة والموشحات في أواخر الدولة العباسية (١) .
وكذلك استحدثت أمور في نظام القوافي ، منها « الشعر المسمط » وهو
أن يبتدىء الشاعر بيت مصرّع ، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته ، ثم
يعيد قسما « شطرا » من جنس ما ابتداء به ، وهكذا إلى آخر القصيدة ،
ويقال إن أول من فعل ذلك امرؤ القيس ، وهو غير مسلم ، ورووا له في
ذلك قوله :

توهمت من هند معالم أطلال عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي
مرابع من هند خلت ومصايف يصيح بمغناها صدى وعوازف
وغديرها هوج الرياح العواصف وكل مسف ثم آخر رادف
بأسحم من نوء السما كين هطال

(١) نظم المولدون في الأبحر المهمة وهي : المستطيل ، والامتد ، والمتوفر ، والتمتد ،
والمنسرد ، والطرْد ، فعددها ستة أبحر ..
والفنون السبعة هي التي لم ينظم منها إلا المولدون ، ولا يعدها العروضيون من الشعر ،
وهي : السلسلة ، ودوبيت ، والقوما ، والموشح ، وكان وكان ، والموالي ، والزجل .

وربما كان المسمط بأقل من أربعة أقسمة ، وبلايت مصرع ، كقول بعضهم :

غزال هاج لى شجننا فبت مكابدا حزنا
عجيد القلب مرتها بذكر اللهو والطرب

وجرى على ذلك ، ويسمى بالمسمط تشبيها له بالسقط .

ومنها « الخمس » وهو أن يؤتى بخمسة أقسمة من وزن وقافية ثم بخمسة أخرى من الوزن وقافية أخرى إلى آخر القصيدة ، وقد أكثروا منه .

ومنها « المزدوج » وهو أن يؤتى بشطرين من قافية ثم بآخرين من قافية أخرى ، وأكثروا منه جدا فى نظم كتب الأدب والعلوم كما نظم ألفية ابن مالك .

وأول من نظم هذه الأنواع بشعار ثم أبان بن عبد الحميد اللاحق وبشر بن المعتز ، ودرج عليها الناس كابن المعتز وابن وكيع والأمير تميم بن المعز (١) .

ويرجع الدكتور إبراهيم أنيس أن الأوزان الستة التى أطلق عليها « الأبحر المهمة » وهى : المستطيل ، والممتد ، والمتوفر ، والمتشد ، والمنسرد ، والمطرود ، لم تكن من اختراع المولدين من الشعراء ، بل كانت من اختراع المولدين من أهل العروض ! وأيد هذا رأى بأننا نرى أمثلتها وشواهدا تتكرر هى بعينها فى كتبهم غير منسوبة لشاعر معروف ، وتبدو عليها سمة من الصنعة العروضية . وإلا فكيف نتصور أن تخلو دواوين الشعراء فى كل العصور من قصيدة واحدة جاءت على وزن من هذه الأوزان الستة ؟
فمؤخرو وصف خلعه أهل العروض على هذه الأوزان أنهم سموها « المهمة » ، ويجب أن تظل مهمة فى بحوثنا ، فليست تستحق الوقوف عندها كثيراً ، ويجب أن ينظر إليها دائماً على أنها أثر من آثار من الصنعة عند المتأخرين من

(١) انظر (تاريخ آداب اللغة العربية فى العصر العباسى) للأستاذ أحمد الإسكندرى —

(مطبعة السعادة — القاهرة ١٩١٢) .

أهل العروض ، حين أرادوا أن يضيفوا جديداً إلى ما قاله الخليل (١) .
وعند ابن خلدون أن الشعر موجود بالطبع في أهل كل لسان ، لأن
الموازين على نسبة واحدة في أعداد المتحركات والسواكن ، وتقابلها موجود
في طباع البشر (٢) . وذلك بعد قوله إن على الشاعر أن يراعى في شعره
اتفاق القصيدة كلها في الوزن الواحد حذراً من أن يتساهل الطبع في الخروج
من وزن إلى وزن يقاربه ، فقد يخفى ذلك من أجل المقاربة على كثير من
الناس . ولهذه الموازين شروط وأحكام تضمنها « علم العروض » . ويرى
أن هنالك أوزانا أخرى ، ولكن « ليس كل وزن يتفق في الطبع استعملته
العرب في هذا الفن ، وإنما هي أوزان مخصوصة تسميها أهل تلك الصناعة
البحور ، وقد حصروها في خمسة عشر بحراً (٣) ، بمعنى أنهم لم يجدوا للعرب
في غيرها من الموازين الطبيعية نظاماً (٤) وينسب ابن خلدون استحداث الموشحات
إلى الأندلسيين في قوله « إن أهل الأندلس لما كثرت الشعر في قطرهم ،
وتهذبت مناحيه وفنونه ، وبلغ التتميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم
فناً سموه بالموشح ينظمونه أسماطاً أسماطاً وأغصاناً أغصاناً ، يكثر من
أعاريضها المختلفة ، ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً ، ويلتزمون عند قوافي تلك
الأغصان وأوزانها متتالياً فيما بعد إلى آخر القطعة ، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى
سبعة أبيات ، ويشتمل كل بيت على أغصان بحسب الأغراس والمذاهب ، وينسبون
فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد ، وتجاروا في ذلك إلى الغاية ، واستخارفه
الناس جملة الخاصة والكافة ، لسهولة تناوله ، وقرب طريقه ، وكان المخترع
لها بجزيرة الأندلس مقدم بن معافر من شعراء الأمير عبد الله بن محمد

(١) موسيقى الشعر : ص ٢٠٨ من الطبعة الثانية .

(٢) مقدمة ابن خلدون ٥٨٢ .

(٣) هذه البحور هي . الطويل ، والمديد ، والبسيط ، والوافر ، والكامل ، والهجج ،
والرجز ، والزل ، والسريع ، والمنسرح ، والحفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث ،
والمتقارب . وهي البحور التي استخرجها الخليل بن أحمد من الشعر العربي ، وقد أضيف إليه
بحر يسمى « المتدارك » استخرجه الأخفش النحوي ، وسمى بذلك لأن الأخفش تدارك به
على الخليل حيث تركه ولم يذكره من جملة البحور لأنه لم يبلغه ، أو لأنه خالف لأصوله .
وانظر ٦٧ من الحاشية الكبرى للمنهجوري — طبعة الحلبي . القاهرة ١٣٤٤ هـ .

(٤) انظر (المقدمة) : ص ٥٧٠ .

المرواني ، وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب كتاب العقد ، ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر ، وكسدت موشحاتهما ، فكان أول من برع في هذا الشأن عباد القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية (١) .

ونستطيع أن نستخلص من ذلك عدة أمور :

(١) أن هنالك أوزانا طبيعية كثيرة للشعر غير الأوزان المحصورة في البحر المعروفة ، أي أن مرسقي الشعر التي تتألف من المقامع والحركات والسكنات المتناسقة لا تقتصر على تلك الأوزان التقليدية المعروفة التي استخرج الخليل منها خمسة عشر وزنا ، واستدرك عليه الأخفش بوزن وجده في منظوم العرب ، وأهمله الخليل أو نسيه .

(٢) أن من هذه الأوزان الكثيرة ما استعمله القدماء كثيراً أو قليلاً ، ومنها ما أهملوه ، أو لم يعثر عليه في شعرهم .

(٣) أن المحدثين أو المولدين ، وهم الطبقة التي تلت طبقة العرب الخالص ، قد أكثروا من استعمال أوزان قل استعمال العرب لها .

(٤) أنهم استطاعوا أن يولدوا من تلك البحر القديمة بحوراً جديدة نظموها شعرهم عليها .

(٥) أنهم استحدثوا بحوراً جديدة تكثر صلتها أو تقل بالبحر القديمة .

(٦) أن بعض هذه الأوزان الجديدة لقي قبولا ، وتلقاه العامة ، والخاصة بالرضا ، فكثرت المتبعون لها والناظمون عليها ، واشتهرت هذه الأنساق الجديدة وأضيفت إلى الأنساق الموروثة .

والذي يمكن أن يستفاد من كل هذه التجارب ليصبح مبدأ من أوليات المبادئ في فن الشعر ، أنه لا بد فيه من نسق يخضع لنظام موسيقي خاص يستعمله الشاعر ، ويلتزمه في جميع أجزاء العمل الأدبي ، وذلك

عن طريق تقسيمه إلى وحدات مؤلفة تتكرر على نسق رتيب ، ليجتمع
لفن الشعر أهم أركانه وهو الموسيقى الجزئية والموسيقى الكلية التي تحصل
بالترداد والتكرار. وفن الشعر في اللغة العربية « يناسب هذه اللغة الشاعرة
التي انتظمت مفرداتها وتراكيبها ومخارج حروفها على الأوزان والحركات.
وفصاحة النطق بالألفاظ ، فأصبح لها من الشعر الموزون فن مستقل
بإيقاعه عن سائر الفنون التي يستند إليها الشعر في كثير من اللغات . فلا
حاجة بالشعر العربي إلى إيقاع الرقص الذي يصاحب إنشاد الشعر في اللغات
الأخرى ، لأن أشعار تلك اللغات تستعير الحركة المنتظمة من دقات الأقدام
وحركات الأجسام في حلقات الرقص أو اللعب المنسق على حسب
خطوات الإقبال والإدبار والدوران ، ولا حاجة بالشعر العربي
إلى ملازمة الإيقاع المستعار من الرقص واللعب ، لأن أوزانه
مستقلة بإيقاعها الذي يميز أقسامها وحدودها ، ويغنيها عن الأقسام والحدود
في الفنون الأخرى . ولا حاجة بالشعر العربي إلى مصاحبة الغناء
لترتيب أوقاته وضغط مواقع المد والسكون في كلماته ، لأنه مرتب
مضبوط في كل كلمة ، بل في كل جزء من أجزاء الكلمة يجمع بين الحركة
والسكون . وأسباب هذا الفن الكامل الذي استوفى أوزانه في بحوره
وقوافيه تظهر من دراسة تاريخ النظم في اللغة العربية . والسبب الشامل الذي
ألم بجميع تلك الأسباب أن التركيب الموسيقي أصل من أصول هذه اللغة
لا ينفصل عن تقسيم مخارجها ، ولا عن تقسيم أبواب الكلمات فيها ، ولا
عن دلالة الحركات على معانيها ومبانيها بالإعراب أو بالاشتقاق . وهذا
السبب الشامل هو الذي يسر النظم المطبوع لأصحاب السليقة الشعرية من
الناطقين باللغة العربية منذ أقدم عصور الجاهلية إلى هذه الأيام ، فإن
الشاعر المطبوع ينظم الأشعار في بحورها المتعددة بغير حاجة إلى علم يدرسه
ويستهدى به ، غير سليقته الفنية ، ولم تكن بالشاعر الجاهلي حاجة إلى

دراسة العروض، ولا إلى تعريف أسماء البحور، وتقسيم ضروب التفاعيل (١). والوزن والقافية في نظر « وردزورث » يجيئان طبيعة واختياراً، ولهما مناهج مقررة موحدة، لا مجال فيها للخروج على النظام الموروث، ولا لتحكم الشاعر في القارئ. ولكن « كولردج » لا يستطيع مع صاحبه صبراً على هذه النقطة، فينادي: أشاعر هذا الذي يتكلم عنه شاعر؟ الأولى أن يسمى أحمق أو مجنوناً أو دعيّاً أو واهماً جاهلاً! ويتساءل كولردج: هل تستطيع ميل هذه الأدمغة أن تطلق يد الفوضى كذلك في الوزن والقافية؟ وكيف يكون القارئ تحت رحمة أمثال هؤلاء؟ وإذا استمر يقرأ هراءهم فليست الغلظة إذن غلطته (٢).

وكل هذا يدلنا على اعتبار الوزن أو الموسيقى - والقافية من تمام تلك الموسيقى - داخلاً في مفهوم الشعر عند الإنسانية كلها، مع التسليم باختلاف نوع الموسيقى بين اللغات المختلفة، ومدى تذوقها وتقديرها والاستمتاع بها بين مختلف الأجناس. ولكنها على كل حال لون من ألوان التقاليد الفنية اعترفت بها الإنسانية، وميزت بها التعبير الشعري من غيره من صنوف التعبير اللغوي. ومعنى هذا أن المضمون لا بد أن يصاغ في قالب معروف، ليحقق غايته التي ألقت الجماعة أن تراه فيه.

— ٦ —

وقد حاول الخروج على هذا القالب بعض الشعراء في الشرق والغرب في ثورة على قيود القالب التي قد تعوق الشاعر عن الاسترسال في بث عواطفه وأخيلته وأفكاره، فضحوا بهذا النسق التقليدي في سبيل المضمون. ولكن آخرين من الشعراء جاروا أولئك المجددين في الخروج على قيود القالب، دون أن يكون هناك مضمون جدير بالحرص عليه.

(١) اللغة الشاعرة للأستاذ العقاد ٣١ (مكتبة الأنجلو المصرية — القاهرة ١٩٦٠) .

(٢) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب وتقدمه : الأستاذ محمد خلف الله — ص ٧٠ .

وقد كان هذا الخروج من أهم الدواعى فى إثارة معركة حامية بين الأدباء والنقاد فى هذا القرن لم يشهد لها مثيل فى الأزمان السابقة ، فقد انطلق المجددون يدافعون عن تجديدهم فى الوقت الذى حملوا فيه حملة عنيفة على القوالب القديمة التقليدية التى ذهبوا إلى أنها تشل من حرية الشاعر . وبحث آخرون فى مدى هذا التجديد ومدى ملاءمته لطبيعة الفن الشعرى ، واقترح بعضهم حلولاً مقبولة للتخلص من هذه المشكلة التى يعانىها الشعر بسبب قيد الأوزان التقليدية ، ونظام القافية الذى سار عليه الشعر العربى منذ أزمان بعيدة . وقد استنفد الشرح والتعليل والدفاع والهجوم طاقات عظيمة من جهود النقاد المعاصرين ، وكان منها ثروة نقدية موزعة بين ثلاثة تيارات :

التيار الأول : الذى يتمثل فى المحافظة على تقاليد الشعر الماثورة ، ويصر أصحابه على أن الشعر الجدير بالاعتبار هو الشعر الذى التزم هذه التقاليد . فاحتفظ بموسيقى الوزن ، والقافية الموحدة ، ويرون عدم الخروج على البحور الشعرية والأعارىض المعروفة ، وهؤلاء يعلمون الظواهر الجديدة بالجميل والعجز عن مجاراة أصول العروض وقوانين القافية .

والتيار الثانى : الذى يتمثل فى الإبقاء على الوزن ووحدته فى القصيدة والتخلص من نظام القافية الموحدة ، لما يرى فيها من تقييد للشاعر ، ووقوف فى سبيل تأدية المعانى والأخيلة والعواطف والأفكار . وقد اصطلمح على تسمية الشعر الذى احتفظ بوحدة البحر أو الوزن مع تغيير القوافى « الشعر المرسل » .

والتيار الثالث : هو الذى ينفر أصحابه من كل قيد ، أو من كل قالب ولا يعتبرون سوى المضمون الشعرى ، وقد أطلقوا على هذا النوع « الشعر الحر » . وقد يخلط أصحاب هذا الشعر بين البحور المختلفة فى القصيدة الواحدة أو يولدون أوزاناً جديدة لا عهد للشعر القديم بها ، ويخرجون أيضاً على وحدة القوافى . وهذا هو الشعر الجديد .

ثم كان بعد هذه التيارات الثلاثة تيار رابع ، وهو تيار « الشعر المنشور » الذى لا يتقيد بوزن ولا يقافية ، « وإنما يعتمد على جمال الصور ، ورشاقة الألفاظ وجرسها ، وتصوير العواطف والحوالج ، ومن هذا النوع مقطوعة « القمر » لحسين عفيف ؛ ومنها : « أخيال حالم ضوؤك هذا يا قمر ؟ ! فيم يسبح تفكيرك ؟ وبم ياترى تهمس بك أحلامك ؟ دعتك ، شحوبك ، ابتسامتك ، إغراقك ، كل هذا يوحى إلى يا قمر بأنك حالم ، أيا ترى غيبك الذى غيبنى ، فهمت وراء الغيب ، واستحالت حياتك نوما ، وإحساساتك أحلاما ... إلخ . وقد كتبت الشاعرة جميلة العلايلي قصائد من هذا الشعر المنشور ، وأودعته ديوانها « صدى أحلامي » (١) .

وقد تتبع الدكتور إبراهيم أنيس عدداً من فحول الشعراء فى عصر النهضة ، وأحصى الأوزان التى استعملها كل شاعر منهم . ودرس الأبحر والأوزان التى جددوها أو التى خرجوا فيها على الأوزان التقليدية المعروفة أو التى تصرفوا فيها تصرفاً قريباً أو بعيداً عن تلك الأوزان . وفى ديوان البارودى قطعة واحدة من وزن مخترع لا عهد للعروضيين به ، وعدداً يياتها ١٩ ، ولا بأس من أن نورد هنا بعضاً من أبياتها :

امـلاً القـدح واعص من نصـح
وارو غـلـتى بابـنة الفرـح
فالفتى مـتى ذاقـها انـشـرح

وقد جاء بالشوقيات قطعة واحدة من وزن مخترع ، هو نفس الوزن الذى اخترعه البارودى ، وعدتها سبعون بيتاً مطلعها :

مال واحتـجب وادعى الغـضب
ليت هـاـجرى يـشـرح السـبـب

(١) جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث : الأستاذ عبد العزيز الدسوقي — ص ٥٣٣

(مطبعة الرسالة — القاهرة ١٩٦٠) .

عتبه رضا ليته عتب

وربما عد من الأوزان المخترعة تلك القصيدة التي عنوانها « وصف مرقص » والتي جاء فيها :

طال عليها القدمُ فهي وجرد عدمُ
قد وئدت في الصبا وانبعثت في الهرمُ
بالغ فرعون في كرمتها من كرمُ
أهرق عنقودها تقدمة للصنمُ
خبأها كاهن ناحية في الهرمُ

وقد التزم شوقي في كل شطر وزن « مُسْتَعِيلُنْ فَاِعْلُنْ » وهو ما لم يقل به أهل العروض في كتبهم، إلا إذا اعتبرنا هذا من « مشطور البسيط » الذي عده الثقة من أهل العروض شاذاً لا يعول عليه .

والغريب أن نرى أمير الشعراء ينظم في بحر كالمقتضب ، ذلك الوزن الذي أنكره الأخفش ، والذي لم نعثر له في شعر القدماء على أمثلة صحيحة النسبة . فقد نظم شوقي قصيدة من هذا البحر في وصف حفلة رقص بقصر عابدين . وهذه القصيدة تربي على السبعين من الأبيات ، وقد جعل مطلعها :

حَفَّ كَأَنَّهَا الْحَبِيبُ فهي فضة ذهبُ

وقد نهج فيها شوقي نهج أبي نواس في نظمه خمسة أبيات من هذا الوزن . وقد جعل أبو نواس مطلع أبياته :

حامل الهوى تعبُ يستخفه الطربُ

وربما كان هذا تفكها من شوقي بهذا الوزن ، كما تفكها به أبو نواس من قبل ! .

وقد جاء في رواية « مجنون ليلي » عدة أبيات من وزن لا عهد للعروضيين

به ، هي :

زياد ، ماذا قيس ولاهما
طبخ يد الام ياقيس ذق ممّا
الام ياقيس لا تطبخ السهما

ومثل هذا تلك الأنشودة التي جاءت في الرواية على لسان الحادي :

هلا هلا هيّا اطوى الفلا طيا وقربى الحيّا للنازح الصبّ

كما جاء بالرواية أنشودة على لسان الحادي أيضا ، شطرها الأول من بحر المجتث . والشطر الآخر عبارة عن تفعيلة واحدة من تفاعيل الرجز ، وهذه الأنشودة مطلعها :

يانجد خذ بالزمام ورّحب
سر في ركاب الغمام ليثرب
هذا الحسين الإمام ابن النبي

غير أننا نلاحظ في المجتث هنا أن « فاعلاتن » قد صارت « فاعلات » وهو ما لم يقل به أهل العروض . ولم يرد في رواية « مصرع كليوباترا » من وزن غريب لا عهد لأهل العروض به إلا ما جاء على لسان كليوباترا :

بل حارس جاف من حرس القصر
معربد الخطو من نشوة النصر
لا تسع الأرض رجليه من كبر

ومثل قول الشاعر على لسان « شرميون » :

ملكى دعى هذه الفكر
جند رومة يعبد البدر
فى سبيلها يركب الغرر

ومثل غناء « إياس » :

يا طيب وادى العدم من منزل
لم تمش فيه قدم للعزل وادٍ خلـ
أنا فيه لحبيبي وحبيبي فيه لى

فنحن نرى فى مسرحيات شوقى أوزانا لم يطرقتها الشعراء إلا نادراً
تقد بدأت تظهر ، وتأخذ مكانها بين الأوزان ، كما بدأت الأذان تألفها ،
ولم تكن تستسيغها من قبل ... وقد نهج نهج شوقى فى الشعر المسرحى
شعراء محدثون ، وتأثروا به إلى حد كبير .. وقد قلد شوقى فى أوزانه
المختصرة صاحب رواية «العباسة» فقال فى روايته على لسان العباسة وعلية :

هذا أخى جاء يرعى أخى الله
تحنو له العليا والعز والجاه
وتدعم الدنيا والدين يميناه

كما جاء فى الرواية قطعة أخرى عدتها ٢١ بيتاً ، مطلعها :

هذا دى القانى قد زان خديك

ولم يرد بديوان العقاد من أوزان غريبة لا عهد لأهل العروض بها إلا
قطعة صغيرة عدتها ١٢ بيتاً ، ومطلعها :

أبصرت بالموت فى الكرى عميان لا يخطئ العدد
عميان حتى لما ترى عيناه ما اغتال أو رصد
قلت أنت الذى حمى كل البرايا عن الأبد

إلا أن نعد هذا الوزن من «مخلع البسيط» الشاذ على حد تعبير أهل العروض ،
وهو الذى تنتهى كل أشطره بوزن «فعو» بدلاً من «فعولان» . فإذا
صح أن العقاد قد نظم هذه القطعة وهو يعلم برأى أهل العروض فى مثلها
أكد لنا أن هذا الشاعر قد درس العروض دراسة دقيقة مستفيضة (١) .

(١) موسيقى الشعر : ص ١٩٧ — ٢٠١ من الطبعة الثانية .

وقد حمل الأستاذ العقاد على شوقي حملة شديدة بسبب ما لجأ إليه في رواية « قميز » من المغايرة في الأوزان والقوافي بعد عدد قليل من الأبيات ، وكانت هذه المغايرة هي — أولى الملاحظات التي أخذها على المؤلف في هذه الرواية ، وهي قصر النفس واضطراب القوافي والأوزان ، فإن جمال النظم في الرواية التمثيلية التي تتلى على الأسماع أن تنسجم القافية ، وألا تفاجيء الأذان بالنقلة البعيدة في الموقف الواحد ، دع عنك كلام الممثل الواحد ، ولهذا فضل النظم على النثر ، ووجب التلحين والغناء في هذه المنظومات .

وأيا كان اعتذار الشاعر في تغيير الأوزان موقفاً بعد موقف فما نخال أحداً يعذره حين يغير الوزن في البيتين الاثنين يلقي بهما الممثل والممثلان في الحوار الواحد ، أو في النفس الواحد . . فإذا أحد البيتين من بحر وقافية ، وإذا البيت الثاني من بحر آخر وقافية أخرى .

نعم إلى هذا الدرك من الخلل والإسفاف هبط شوقي في نظم الرواية . هبط إليه لغير ضرورة ولغير حكمة ، إذ أن جميع مواقف الرواية التي على هذا النمط مما يسهل نظمه في بحر وقافية ، ولا سيما تلك البحور السهلة الذلول التي اختارها شوقي ، وخفيت فيها نغمة الوزن حتى لا تحس إلا بتلمس وطول إصغاء . ولا نقول ذلك دون أن نشفعه بدليل محسوس لامراء فيه ، فهذه أبيات شوقي كما نظمها في الرواية . . . بدأت الرواية بالموقف الآتي بين تاسو ونفريت :

وحول هذا القدم

تاسو — أحوم حول صنمي

نفريت — حول رجلى أنا ؟

شهد والزيد والنمير الصافي

تاسو — أجل حول هذا الـ

ما بال عينيك تريدان البكا ؟

ما بك يا نفريت ؟ ما هذا الأسى

فها هنا بيتان اثنان يقولهما تاسو وحده ، كل منهما على بحر وقافية
تغير بحر الثانى وقافيته .

ومثل آخر : حين يتحدث تاسو ونتيتاس ، فيقول تاسو : وما ذنبى ؟ .
فتجيبه نتيتاس :

. . . لقد أحسنت لكن لى أنا الذنب

أنا أحببت عابثاً سادر القلب جافياً

يعشق الجاه والغنى لا يحب الغوانيا

فقد أجابت نتيتاس فى نفس واحد وجواب واحد بوزنين
موقافيتين .

ومثل ثالث : حين تدعو القمر مائة الجوارى إلى الرقص والتغنى بنشيد
مفرعون :

قمن إلى اللهو يا عذارى وخذن صنجا وخذن دفا

واهتفن بالشعر والأغانى واقطعن ليل الشباب قصفاً

وأنشدن مع القوم نشيد الملك العانى

بحران وقافيتان فى كلام مثلة ، وكان من أيسر الأمور أن تلقيه كله
من بحر وقافية (١) .

وهذا النقد يبين وجهة نظر الناقد فى تغيير الأوزان والقوافى ،
وشدة تمسكه بالوحدة ، ولو فى المقام الواحد ، أو على لسان الممثل
الواحد فى الأقل . والدليل على هذا التمسك بوحدة الوزن ووحدة
القافية ، ذلك الحوار التكمى الذى ألفه العقاد فى ختام نقده لرواية
قمبيز ، وهو يمثل شوقى بين يدى قمبيز فى حوار طويل بلغ عدد أبياته
مائة بيت وثمانية أبيات كلها على نسق واحد من انتلاف الوزن والقافية .
وهذا يمثل رأى الذى استقر عليه العقاد أخيراً بعد أن كان من دعاة التجديد

(١) رواية قمبيز فى الميزان (للعقاد) ص ١٠ — مطبعة المجلة الجديدة : القاهرة .

فى الأوزان والقوافى ، وإن كان يرى جواز تغيير القافية بعد عدد مناسب من الأبيات ، وجواز الانتقال من بحر إلى بحر عند الانتقال من غرض إلى غرض ، كما سنبذ كررأيه بشيء من التوضيح فيما بعد .

وإذا عدونا هذا الخروج أو هذا التجديد فى الأوزان والقوافى ، ومدى تقبل النقد لهذا التجديد ، كما سنشير بعد إلى الآراء المختلفة فيه ، فإن الشعراء المعاصرين الذين كتبوا بالأوزان القديمة قد أخذ عليهم ماوقعوا فيه من أخطاء عروضية « وفى وسعنا أن نملأ صفحات كثيرة بأغلاط شعراء لا يصدق القارىء أنهم يخطئون . هذا مثلاً بيت من « الطويل » لعلى محمود طه (١) .

وأصغى إليه الضوء فى صفو جذلان

وأضفى على الوادى شعاع حنان

وهو بيت لا يستوى وزن شطريه اللذين يجريان كما يلى :

فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن

أو أنها يجمعان بين تشكيلتين للبحر الطويل لم يجمع بينهما العرب . وليس الغلط مقصوراً على على محمود طه ، فليحمود حسن إسماعيل أخطاء مثلها ، هذا مثال منها من « الخفيف » (٢) .

طعنة من معاذٍ أخرس فوها فاك بعد ما كنت تنهى وتأمر

(١) من قصيدة (العشاق الثلاثة) ، من « ليالى الملاح التائه » .

(٢) من قصيدة (ثورة الإسلام فى بدر) من ديوانه « هكذا أغنى » .

وشطره الثاني مكسور كسراً لا يجبر ، لأنه خارج على الوزن . وهذا صالح جودت في ديوانه « ليالى الهرم » قال « من الخفيف » :

ارفعيه عن الثرى كما رفع الله إلى خلده نبي الصليب

وإنما يستقيم البيت لو حذفنا كلمة « كما » التي يتوقف عليها المعنى . ولنزار قباني في أوائل حياته الشعرية « من البحر السريع » (١) .

لعت من صفراء جاحدة ماذا تمنيت ولم أفعل

ابن ثمانين رضيت به لتغرقى في الذهب المشغل

إن في عروض هذين البيتين زحافاً قبيح الوقع . . ولغير هؤلاء الشعراء غلطات كثيرة ليس هنا مجال ذكرها (٢) .

التهجير في شعر المهجر :

وقد ظهر التحرر من تقاليد الوزن والقافية أكثر ما ظهر في شعر اللبنانيين الذين رحلوا إلى أميركا ، وأقاموا في مغتربهم ، وسموا شعراء المهجر ، حتى أن أكثر الباحثون يرجعون إليهم هذا التحرر الجديد ، ويعد غيرهم من شعراء الوطن العربي المجددين مقلدين لهم ومتأثرين بهم .

ويعد الأستاذ عيسى الناعوري تلك الظواهر الجديدة في شعر المهجريين امتداداً للانطلاقة الأندلسية الشعرية التي ظهر في موشحات أهل الأندلس فإن تلك الانطلاقة الأندلسية لم يتح لها أن تبلغ بموشحاتها وتجديدها في الشعر مرحلة النضج ، فتوثى شعراً عميقاً خالياً من التلاعب اللفظي ، وكافياً للتعبير عن مختلف النوازع الروحية والإنسانية والاجتماعية « غير أنها كانت تجربة ناجحة جداً لتسهيل الشعر العربي ، ولتحريره من قيود الوزن والقافية . وكان لا بد من انطلاقة ثانية في سبيل البلوغ بالشعر العربي إلى

(١) من قصيدة (خاتم الخطبة) من ديوانه « قالت لي السمراء » .

(٢) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر : ص ١٤٥ .

مرحلة العمق والبساطة ، وإلى جعله فنا جميلا يعبر عن خلجات النفس ونوازع الحياة بغير افتعال أو زخرفة لفظية .

« ولقد جاءت هذه الانطلاقة الثانية بعد قرون من تاريخ الانطلاقة الأولى . وكما كان الذين جاءوا بالأولى من العرب الذين عاشوا في الغرب ، كذلك جاءت الثانية على أيدي العرب الذين هاجروا من بلادهم إلى المهاجر الأمريكية . وقد ساعد على خلقها الجو الجديد الذي عاش فيه شعراء المهجر في هذا القرن العشرين ، والآداب الغربية التي اتصلوا بها وبأهلها ، والحرية الواسعة التي امتلأت بها نفوسهم ، فراحت تجود بالكثير من الجميل المطرب والراقي المؤثر والناعم الممتع .

« وجدير بالذكر أن شعراء المهجر - وأسبقهم شعراء الرابطة القلمية - قد استفادوا من انطلاقة الأندلس الأولى في طرائق النظم ، فقد وجدوا الطريق أمامهم مشققة ، وليس عليهم غير أن يطوروها التطور الذي يقتضيه الفن الرفيع ، وبلغوا بها المرحلة التي تجعل من الشعر رفيقاً للنفس ، وتصويراً للاحساس .

« وكذلك استفاد المهجريون كثيراً من الآداب الغربية التي عرفوها في أوجها فقد كان فيهم المطلعون على الآداب الروسية والانجليزية والفرنسية ، وعلى كثير من المترجم عن الألمانية والإيطالية . وباطلاعهم هذا استطاعوا أن يجمعوا في انطلاقتهم الجديدة بين قوة المعاني ، وصدق التعبير ، وبراعة الصور ، وبساطة الصياغة وموسيقيتها . فقد أدر كوا أن الشعر فن جميل يعبر عن تجربة حقيقية وانفعال صادق قبل كل شيء ، وليس مجرد صناعة كلامية يتجرأ عليها من يشاء . وأدر كوا أن صدق التعبير وبساطته عنصر رئيسي ، كما أن الموسيقى هي أيضاً عنصر رئيسي آخر ، وهكذا جاءوا إلى جانب الشعر الكلاسيكي التقليدي ، الذي أغنوه بجمال المعاني الجديدة ، بشعر آخر جميل ، غنى بالموسيقى والألوان والصور الحية البديعة (١) . ويذكر المؤلف

(١) عيسى الناعوري (أدب المهجر) ٢٣٧ — دار المعارف : القاهرة ١٩٥٩ .

(م ١٩ -- التيارات المعاصرة)

بعض صنيع المهجريين في أوزان الشعر وموسيقاه ، ويشير إلى تلاعبهم بالتفعيلات ، وإيثار بعضهم بناء القصيدة على تفعيلة واحدة ، كما يشير إلى تنوع القافية في قصائدهم ، وإلى أثر هذا في موسيقى الشعر ، ويرى أن ما صنعه أولئك الشعراء حفظ للشعر روحه العربية وموسيقيته الفنية. وذلك في قوله :
« وقد وصل بعض المهجريين ، كما وصل بعض الأندلسيين من قبل ، إلى جعل التفعيلة الواحدة أساساً للقصيدة ، فتلاعبوا بالتفاعيل كما طاب لهم . ومن ذلك قصيدة « النهاية » « لنسيب عريضة » التي يشور فيها لكرامة أمته وحريتها ، ويعرب عن شدة نغمته على الخنوع والمذلة ، فيقول :

كفّـنوه ! وادفـنوه ! أسكنوه هــرة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه ، فهو شعب ميت ليس يفـيق
ربّ ثار ، ربّ غار ، ربّ نار حركت قلب الجبان
كلها فينا ، ولكن لم تحرك ساكنا إلا اللسان

ونلاحظ هنا الخروج الكلى على نظام التفاعيل التقليدى ، ولكننا نجد التماسك الموسيقى والتناغم باقيين بكثير من الجمال والتأثير . لأن القافية تنوعت تنوعاً غنائياً بارعاً فيها ، مما حفظ للشعر روحه العربية ، وأصالته الموسيقية الفنية معاً ، ولم يتحول إلى تعابير نثرية جامدة ، أو استعارات وتشابيه مفتعلة افتعالاً .

وهذه أبيات من قصيدة للشاعر إلياس فرحات من ديوانه « أحلام الراعى » يصف فيها حلماً جميلاً :

فى مسرح الشاء الفسيح الخصب بين رياض تنبت العافيه
فوق بساط سندسى قشيب تحت سماء رحبة صافيه
أطلقت أغنامى ترعى وتجتزئ
والزنبق النامى للفجر يفسرئ

والترجس النعسان من سهرة الأمسـ

قد أطبق الأجفان خرفاً من الشمسـ

وهناك أناشيد تلاعب فيها « شفيق معلوف » بالتفاعيل ، مثل مطولته

« عبقر » مثل قوله :

والتجأت إلى الوكور الحسان خائرة القوى

تكسّر الأغصان وتستر الكوى

كيلا تراها العيون .. واختلجت على الركود الغصون

صفراء تتشعر أوراقها .. راوية حال بنات الهوى (١).

آراء في التجديد العروضي

وكان من أقدم الذين حاولوا التحلل من قيد القافية، جميل صدقي الزهاوي الذي صاغ عدداً من قصائده شعراً مرسلًا ، ودافع عن هذا الشعر الذي قال إنه استحدثه في الشعر العربي « مطلقاً إياه من قيد القوافي ، ذلك القيد الثقيل الذي تبرم به الشاعر ، وحببته الألفة إلى السمع » قال : « ما أرى لالتزامه من مبرر غير أنه تراث الماضي الذي بقي دهرًا يشل الشعر في مجموعه ، فلا يمنحه حرية لإيراد القصص وبث الآراء والوصف كما ينبغي ، ولا يدهله في الموسيقى التي تجعل الشعر شعراً ، ألا وهي الوزن . وحسبك دليلاً أن البيت الواحد يتمثل به الكاتب ، فيلذه القارئ عارفاً أنه شعر من غير أن يسأل عن موافقته لرديفه في القافية .

« ما أغنى أرجل غواني الشعر عن خلاخيل القافية ، وأغنى السامع

عن سماع يوسوستها التي تشوش عليه موسيقى الوزن .

« ومن نكد الشعر العربي أن قيد القافية فيه أثقل منه في الشعر الغربي ، لضرورة مراعاة الإعراب ومقدار الحركات قبله وتماثلها ، فوق التزام الروي . وجعل الشعر العربي بطيء التطور بحسب الحاجات العصرية التي لا يشبعها ذلك القديم الضيق .

« وإني لا أريد اليوم رفع القافية من كل أقسام الشعر ، فذلك عسير على الأذواق التي ألفتها منذ عصور طويلة وأحقاب بعيدة . ولكن أي بأس في أن يوجد نوع من الشعر مرسل ، كما يوجد المقيد ، وأن يكون هذا النوع خاصا بالقصص والوصف والجدل والحكم ، حيث ينبغي أن يسير على صوت موسيقى الوزن حراً طليقاً في مجال واسع ، ولا يرسف في قيوده مثقالاً (١) .

فأنت ترى في هذا الكلام أن الزهاوي لا يعيب في التزام القافية إلا صعوبتها وعجزها عن تحقيق ما يريد الشاعر بثه من المعاني والأفكار . ويبدو من كلامه أيضاً أنه لا يدعو دعوة صريحة إلى هذا الشعر المرسل إلا إذا وجد ما يقتضيه ، أي أنه لا ينكر القافية في كل شعر ، وإنما يرى أن يكون فيه ما التزم القافية ، وما هو خال من الالتزام لمساعدة الشاعر على تحقيق ما يريد ، وهو وإن كان قد نظم عدداً من القصائد المرسلة لا يزال متردداً بين هذا وذاك . ومن هنا لا نستطيع أن نعهده صاحب دعوة ، ولا زعيم مذهب يأخذ نفسه بمبادئه ، ثم يوالى الدعوة إليه ، ولكنه يرى في الإرسال تيسيراً وتخفيفاً ، من غير إصرار . ويزيد هذا الرأي وضوحاً اقتراحه للخلاص من عبء القافية ، وهذا الاقتراح يرمي إلى محافظة الشاعر على البحر ، والتزام وزنه في جميع أبيات القصيدة ، مع جواز تغيير القافية بعد عدد من الأبيات . وذلك في قوله : « لا أصر على التزام القافية ، ولا أجمد على الأوزان الستة عشر ، ولكني أقول بالمحافظة على الجزالة العربية ، والأسلوب والشعور العربيين . إن خير طريق للخلاص من

نعب القافية هو أن يحافظ الشاعر في قصيدته على البحر ، وأن ينتقل
بعد بضعة أبيات إلى روى جديد ، فإن القصيدة لا تخلو من مطالب
مختلفة ، مع مناسبة بعضها لبعض ، فيجعل لكل مطلب رويًا (١) .

فالزهاوى في هذه الكلمات يبدو في صورة المتردد بين الحفاظ على
القديم المأثور ، والثورة على تلك القيود التي تحد من حرية الشاعر ، أو
بعبارة أخرى هو من الذين يتوجسون خيفة من ثورة المحافظين إذا
ما جهر برأيه الصريح ، ودعا إليه في إيمان وإصرار .

العقاد والشعر الجديد :

وكان في طليعة المجددين في مصر العقاد والمازنى وشكرى ، الذين يصر
بعض النقاد والباحثين على تسميتهم « جماعة الديوان » وأرى أن الذين أطلقوا
هذه التسمية لم يتحروا الدقة في هذا الإطلاق ، أى في هذه الإضافة
إلى الديوان ، لأن « الديوان » كما قلنا من قبل لم تصدر منه إلا حلقتان
بقلم العقاد والمازنى ، وليس فيها شيء كتبه عبد الرحمن شكرى ، بل
على العكس من ذلك تناول المازنى شكرى في الديوان تناولاً لا يخلو
من العنف والقسوة ، إذ سماه « صنم الألاعيب » . ولست أرى أن
الصداقة التي جمعت بين هؤلاء الثلاثة في أول الأمر ، أو الاتفاق في
المشرب ، وفي الدعوة إلى التجديد ، ليس كل ذلك كافياً لأن يعدّ عبد الرحمن
شكرى من جماعة « الديوان » الذي لم يكتب فيه سطرًا ، وإنما هو جرم
فيه هجوًا لا يخلو من قسوة كما قلت . كان هؤلاء المجددون في طليعة
الذين ثاروا على القافية أولاً ثم على الوزن آخرًا . فقد نظم عبد الرحمن
شكرى من الشعر المرسل قصيدته التي سماها « كلمات العواطف » التي
أنهى بها الجزء الأول من ديوانه « ضوء الفجر » ، كما نظم من هذا

الشعر أقصوصتين في الجزء الثاني إحداهما « واقعة أبي قير » والآخرى « نابليون والساحر المصرى » .

وقد تنبأ العقاد بفشو هذه النزعة التجديدية في قوله « لا مكان للريب في أن القيود الصناعية ستجرى عليها أحكام التغيير والتنقيح » ، فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالقة نفسه ، وقرأ الشعر الغربى . فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية ، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربى على وضعه في غير النثر . ثم أشار العقاد إلى ما في ديوان شكرى من القوافى المرسلية والمزدوجة والمتقابلة ، وما في ديوان المازنى من القافيتين المزدوجة والمتقابلة ، ويرى أن هذا ليس غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافى وتنقيحها ، ولكنه يعده بمثابة تهيؤ المكان لاستقبال المذهب الجديد « إذ ليس بين الشعر العربى وبين التفرع والنماء إلا هذا الحائل ، فإذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد ، وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا بيننا شعراء الرواية ، وشعراء الوصف ، وشعراء التمثيل ، ثم لا تطول نفرة الآذان من هذه القوافى ، لا سيما فى الشعر الذى يناجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس ، والآذان ، فتألفها بعد ، وتجتزئ بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الموحدة .

ويرى العقاد أن هذا المذهب الذى ينادى بالقافية المرسلية لم تكن العرب تنكره كما نتوهم ، فقد كان شعراؤهم يتساهلون فى التزام القافية واستدل على ذلك بقول الشاعر :

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك

بملك يمدى أن الكفاء قليل

رأى من رفيقيه جفاء وغلظة إذا قام يبتاع القلوص ذميم
فقلت أقلا واتركا الرحل إننى بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه يشرى رحله قال قائل لمن جمل رخو الملاط نجيب

وبعض هذه القوافى المرسله قريه مخارج الروى ، وبعضها تتباعد
مخارجهم ، ولو أتيح لهم لتوسعوا فى القافية المرسله ، وطرقوا فى موضوعات
الشعر ما تدسع له هذه القافية الفسيحة . غير أنهم كانوا على حالة من البداوة
والفطرة لا تسمح لغير الشعر الغنائى Lyric Poery ، بالظهور والانتشار
وكانوا لا يعانون مشقة فى صوغ هذه الأشعار فى قوالهم ، فلم يلجئوا إلى
إطلاق القافية ، ولا سيما فى شعر يعتمد فى تأثيره على رنته الموسيقية (١) .

ويبدو أن العقاد وصديقه - شكرى والمازنى - كانوا مدفعين إلى
هذا رأى بدافع الدعوة إلى التجديد التى كان يحملون لواءها فى أوائل
هذا القرن من ناحية ، وبما قرءوا من الشعر الأوربى الذى لا يلتزم القافية
ولا يتقيد بها ، وما رأوا فى عدم التقيد من السعة والثراء والاستجابة للتعبير عن
كل ما يراد التعبير الشعرى عنه ، فأرادوا للشعر العربى الجديد مثل تلك السعة ..

ولكن العقاد عدل عن هذا رأى فيما بعد ، وذكر أنه هو وصديقه
المازنى كانا يشايعان زميلهما شكرى بالرأى فى إهمال القافية دون استطابة
إهمال القافية بالأذن ، وأنه هو نظم القصائد الكثر من شتى القوافى ،
ولكنه طواها كلها ، لأنه لم يستسغها ، ولم يطق تلاوتها بصوت مسموع ،
وإن قل نفوره من قراءتها صامته . ولكنه أراد إفساح الفرصة للتجربة
عسى أن تكون النفرة عارضة لقلة الألفة ، وطول العهد بسماع القافية .
وأشار إلى أنه يوم كتب هذه المقدمة سنة ١٩١٤ كان يحسب أن المهلة
لا تنتشر القصائد المرسله لا تطول حتى تألفها الآذان ، وما هى إلا سنوات
عشر أو عشرون ثم نستغنى عن القافية حيث نريد فى الملاحم والمطولات

(١) مقدمة الجزء الأول من ديوان المازنى ، وانظر (مطالعات فى الكتب والحياة)

والمعانى الروحية التى لا تتوقف عن الإيقاع . ثم ذكر أنه اليوم سنة ١٩٤٤ - بعد انقضاء ثلاثين سنة على تلك المقدمة ، لا يزال ينقبض لاختلاف القوافى بين البيت والبيت عن الاسترسال فى السماع ، ويفقد لذة القراءة الشعرية والنثرية على السواء ، إذ هى لا تطرب بالموسيقى ، ولا بالبلاغة المنثورة التى لا تترقب فيها القافية بين موقف وموقف لسهونا عنها بمتابعة القراءة . وذكر أن سلبية الشعر العربى تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء ، وأن الأبيات الأربعة التى نقلها عن الشاعر القديم اختلف فيها حرف الروى ، ولم تختلف فيها الحركة فى جميع الأبيات للزوم الضم فيها جميعا ، والضم حركة كالحرف فى الآذان ، وإن لم تكن مثله عند العروضيين والنحاة (١) .

ثم شرح العقاد أثر الألفة والارتياح إلى سماع القافية فجعله يتفاوت بين مراتب ثلاث :

فالقافية تطرب حين تأتى فى مكانها المتوقع ، وإهمال القافية يصدم السمع بخلاف ما ينتظر حين يفاجأ بالنعمة التى تشذ عن النعمة السابقة والمرتبة المتوسطة بينهما هى التى لا تطرب ولا تصدم ، بل تلاقى السمع بين بين ، لا إلى الشوق ولا إلى النفور .

فانتظام القافية متعة موسيقية تخف إليها الآذان .
وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ يحيد بالسمع عن طريقه الذى أطرد عليه ، ويلوى به ليا يقبضه ويؤذيه .

إنما المتوسط بين المتعة والإيذاء هو ملاحظة القافية فى مقطوعة بعد مقطوعة تتألف من جملة أبيات على استواء فى الوزن والعدد ، أو هو ملاحظة الازدواج والتسميط وما إليهما من النغمات التى تتطلبها الآذان فى مواقعها ، ولو بعد فجرة وانقطاع .

(١) فصول من النقد عند العقاد : تقديم محمد خليفة التونسى ٣٠٨ (مطبعة دار الهنا —

وربما زاد هذا التصرف في متعتنا الموسيقية بالقافية ، ولم ينقص منها إلى حد التوسط بين الطرب والإيذاء . فالأذن تمل النغمة الواحدة حين تتكرر عليها عشرات المرات في قصيدة واحدة ، فإذا تجددت القافية على نمط منسوق ذهبت بالملل من التكرار ، ونشطت بالسمع إلى الإصغاء الطويل ، ولو تمالى عدد الأبيات إلى المئات والألوف .

وكانت الفترة التي مضت منذ ابتداء التفكير في الشعر المرسل ذات فائدة كبيرة ، لأنها كانت فترة تجربة « عرفنا فيها ما نسيغ وما لا نسيغ فعدل الشعراء عن تجربة الشعر المرسل الذي تختلف قافيته في كل بيت ، وجربوا التزام القافية في المقطوعات المتساوية أو في القصائد المزدوجة والمسمطة وما إليها ، فإذا هي سائغة وافية بالغرض الذي نقصد إليه من التفكير في الشعر المرسل ، لأنها تحفظ الموسيقية ، وتعين الشاعر على توسيع المعنى ، والانتقال بالموضوع حيث يشاء . ومن ثم يصح أن يقال إن مشكلة القافية في الشعر العربي قد حلت على الوجه الأمثل ، ولم تبق لنا من حاجة إلى إطلاقها بعد هذا الإطلاق الذي جربناه وألفناه . .

وهذا الحل الذي اقترحه العقاد لا يقف عند مشكلة القافية ، وما يجد بعض الشعراء من العنت في التزام وحدتها ، بل إن العقاد اقترح حلا لصعوبة التزام البحر الواحد في الملاحم والمطولات ، وهو تغيير البحر عند الانتقال من موضوع إلى موضوع ، وفي ذلك يقول : « في وسع الشاعر اليوم أن ينظم الملحمة من مئات الأبيات فصولا فصولا ؛ ومقطوعات مقطوعات ، وكلما انتهى من فصل دخل في بحر جديد يؤذن بتبديل الموضوع . وكلما انتهى من مقطوعة بدأ في قافية جديدة تريح الأذن من ملالة التكرار ، ويمضي القارئ بين هذه الفصول والمقطوعات كأنه يمضي في قراءة ديوان كامل ، لا يريبه منه اختلاط الأوزان والقوافي ، بل ينشط به إلى المتابعة والاطراد (١) .

وهكذا نرى العقاد في هذا الرأي الجديد ، أو بهذ الاقتراح الجديد ، حريصاً على الأوزان ، وحريصاً على القوافي ، مع تحديد مدى التجديد في هذا الميدان في ذلك الرأي الذي شرحه فيما يتصل بالأوزان والقوافي ، ويقول إن المراحل التاريخية الطويلة تؤكد أن فن الشعر يمكن أن يتجدد وهو على قوامه الذي ينمو ويتنوع ، ولا يبطل أو ينقص ، « وعلى هذه الوتيرة يتسع له مجال التجديد إلى غير نهاية في المستقبل ، ولا حاجة بأحد إلى إبطاله أو نقصه لغرض من أغراض الفنون ، إلا أن يكون هناك غرض سيء لا يخفى على طلابه ، أو يكون هناك قصور عن القدرة الفنية يخفى على أنفسهم ، وهم يحسونه ولا يعلمون » . ثم لا يقبل العقاد الحجة في تغيير الفنون التي تنادى بأن الفن بغير قاعدة أسهل من فن القواعد ، وبأن سهولة عمل الشعر بغير أوزان العروض مسوغة للتخلص من صعوبة الأوزان ، إن صح أن فيها صعوبة على الفنان . ويرى أنها حجة غير جدير أن يستمع إليها في الشعر العربي ، فإن « أخرى الناس أن يحتفظوا بفن من فنونهم لهم أناس بلغ هذا الفن عندهم مبلغه ، من الجودة والوفاء ، وأصبح لهم مزية ينفردون بها بين الأمم الإنسانية جمعاء . فإن الأمم لا تستوفي التمام في مزية من مزاياها لتنقصها وتلغيها وتمحوها من الوجود أبداً لغير ضرورة ، بل تحقيق بها أن تحمل الضرورات لتحتفظ بها وتصونها ، وهي ثمن الجمال الذي لا بدله من ثمن ... فإذا كانت مزيقتنا في فننا العربي تتجدد على قوامها الذي حفظه لنا الزمن ، فنحن أحق من الزمن أن نصون ما يضيعة . . لا جرم نصونه معه : وهو عليه حفيظ أمن ^(١) .

وبهذا العرض نستطيع أن نتصور رأي العقاد الذي يمثل في أوله دعوة إلى التحرر والتجديد مع ترقب للذوق الأدبي العام وانتظار لثمرة التجربة ، واستعراض للحجج التي يتذرع بها المجددون ، ثم إعادة النظر في ضوء

(١) التجديد في الشعر العربي ، مقال للعقاد في « منبر الإسلام » العدد الخامس من

السنة العشرين في أكتوبر سنة ١٩٦٢

التجارب الكثيرة ، والاتجاه إلى ما ينبغى أن تكون عليه أصول الفن ، مع تفهم حقيقة هذا الفن وطبيعته وخصائصه في الأمة التي رعته واعتزت به .

الشعر الجدير كما يراه الدكتور طه حسين :

أما الدكتور طه حسين فإنه يرى أن النزعة إلى التجديد في الأوزان والقوافي دعوة غير منكورة ، بل إنها ليست دعوة جديدة ، فقد سبق إلى التجديد شعراء من العرب ، وشعراء من غير العرب . وإنما الجدير بالبحث في الشعر الجديد ، هو البحث عن توافر الأسس التي يجب أن ترعى في الفن الشعري ، والخصائص التي ينبغى أن تتحقق فيه ، ولا يمكن أن نعد هذا الجديد شعراً إلا إذا قام على تلك الأسس ، وتوافرت فيه تلك الخصائص ؛ واستطاع أن يمتعنا ، وأن يؤثر في نفوسنا الأثر الذي نعرفه لهذا الفن ، ونتوقعه منه . وكان ذلك في مقال نشرته مجلة « الأديب » وجاء فيه :

« مسأله الشعر الحديث يكتر فيها الكلام ، ويتصل فيها الأخذ والرد دون أن نرى من هذا الشعر الحديث شيئاً يفرض نفسه على الأدباء فرضاً ، بل دون أن نرى منه شيئاً ذا طائل . وأنا أعلم أن من الشباب طائفة يرون لأنفسهم الحق في أن ينحرفوا عن مناهج الشعر القديم ، وعن أوزانه وقوافيه خاصة . ولست أجادلهم في هذا الحق ، بل ليس لي أن أجادلهم فيه ، فأوزان الشعر القديم وقوافيه لم تنزل من السماء . وليس ما يمنع الناس أن ينحرفوا عنها انحرافاً قليلاً أو كثيراً أو كاملاً .

ولكن للشعر ، قديماً كان أو حديثاً ، أسساً يجب أن ترعى ، وخصائص يجب أن تتحقق . فليس يكفي أن ينشئ الإنسان كلاماً على أي نحو من أنحاء القول ، ثم يزعم لنا أنه قد أنشأ شعراً حديثاً ، وإنما يجب أن يحقق في هذا الكلام الذي ينشئه أشياء ليس إلى التجاوز عنها سبيل .

فالشعر يجب أن يبهز النفوس والأذواق بما ينشئ فيه الخيال من الصور ،

ويجب أن يسحر الآذان والنفوس معاً بالألفاظ الجميلة التي تمتاز أحياناً بالرصانة وتمتاز أحياناً أخرى بالرقّة واللين ، وتمتاز كل حال بالامتزاج مع ما تؤدّيه من الصور لتنشئ هذه الموسيقى الساحرة التي لا تنشأ من انسجام الألفاظ فحسب ، ولا من التمام الصور فحسب ، وإنما تنشأ من هذه الائتلاف العجيب بين الصور في أنفسها وبينها وبين الألفاظ التي تجلوها ، بحيث لا يستطيع السمع أن ينبو عنها ، ولا تستطيع النفس أن تمتنع عليها ، ولا يستطيع الذوق إلا أن يدعّن لها ويطمئن إليها ، ويجد فيها من الراحة والبهجة ما يرضيه .

فإذا استطاع الذين يحبون هذا الشعر الحديث أن يقدموا إلينا منه ما يمتعنا حقاً فمن الحق أن ننكره ، أو نلتوى عنه ، لا شيء إلا لأنه لم يلتزم بما كان القدماء يلتزمون من الأوزان والقوافي .

وابتكار الشعر الحديث ، والافتتان في هذا الابتكار ليس شيئاً يمتاز به شعراء العرب المعاصرون عن الأمم الأخرى ، وإنما هو شيء قد سبق إليه شعراء الغرب منذ وقت طويل . فشعراؤنا حين يحدّدون لا يبتكرون ، وإنما يقلّدون قوماً سبقوهم ، وليس عليهم بأس إذا أجادوا وأحسنوا وعرفوا كيف يبلغون من نفوس معاصريهم ما بلغ شعراء الغرب من نفوس الغربيين على ما يكون بين الغربيين من اختلاف اللغات وتباعد الأذواق ، بل ليس شبابنا من العرب المعاصرين حين ينشئون شعرهم الحديث مبتكرين بالقياس إلى الشعراء القدماء من العرب ، فما أكثر ما تطورت أوزان الشعر العربي القديم وقوافيه ! .

والدارسون للأدب العربي يعلمون حق العلم أن الشعر العربي لم يكد يعيش نصف قرن بعد ظهور الإسلام حتى أخذت أوزانه تخضع لألوان من التطور دخلت عليه الموسيقى التي جاءت بها الشعوب المغلوبة ، ودخلت عليه حضارة جديدة لم يألفها الشعراء العرب الجاهليون ، فتغيرت النفوس ، وتطورت الطباع ، ورقّت الأذواق وصفت .

موما يثر فيها من صور الجمال وحقائق الحياة على اختلافها . وهو من أجل ذلك يتأثر بالعصر وبالبيئة وبظروف الحياة التي تختلف على مر الزمان . بولست أرفض الشعر لأنه انحرف عن العمود القديم ، أو خالف عن الأوزان التي أحصاها الخليل ، وإنما أرفضه حين يقصر في أمرين : أولهما : الصدق والقوة وجمال الصور وطرافتها .

وثانيهما : أن يكون عربياً لا يدركه فساد اللغة ، ولا الإسفاف في اللفظ . وقدما قال أرسططاليس : « يجب قبل كل شيء أن نتكلم اليونانية » ، فلنقل نحن : يجب قبل كل شيء أن نتكلم العربية ! .

أهرف التجديد : هل تحففت ؟ :

وقد شرح دعاة التجديد التعللات التي يتعللون بها في الخروج على التقاليد ، والدعوة إلى الثورة عليها والتحرر من قيودها ، وقد تعرض بعضهم للأسباب التي حملتهم على هذه الثورة ، وقد نجد كثيراً من هذه الأسباب معقولا ومقبولا إذا قسناه بقياس العقل والمنطق ، وقد تتردد فنيا في قبوله ، ولكن بعضهم نبه إلى الخطر الكبير الذي تعرض له الشعر العربي من إفساح المجال وفتح الباب على مصراعيه ، وما أدى إليه ذلك من كلام لا اعتبار له في مجال الفن الأدبي ، ولا يمكن حسابه شعراً جديداً ، ولا شعراً قديماً .

فبعض النقاد يؤكدون أن الذين يدافعون عما يسمى بالشعر القديم يجدون الصواب إلى جانبهم ، لأنهم يقرءون الغث من الإنتاج الشعري الذي ينشر بكثرة في هذه الأيام لأدباء ناشئين ، أقل ما يقال فيهم أنهم مراهقون يتواثبون على الشعر ، والشعر منهم براء . فإذا كانت الغاية

من الدفاع عن الشعر القديم هي كونه شعراً قوياً معبراً سليماً في اللغة والنظم ، وإذا كانت الغاية من الهجوم على الشعر الحديث هو كونه ضعيفاً ضيق التعبير والأبعاد ، وفي أكثر الأحيان ليس سليماً في اللغة والنظم ، فلأن هناك بعض الشعراء المحدثين متطفلون على الشعر ، ويسبئون إلى سمعته بما يقدمونه من إنتاج .

أما إذا كانت الغاية من الدفاع عن الشعر القديم بسبب محافظته على العمود الشعري والتفعيلات التقليدية ، وكانت الغاية من الهجوم على الشعر الحديث لكونه قد ابتكر قوالب جديدة له ، فتخلي عن العمود الشعري وعدد تفعيلاته في القصيدة الواحدة ، فإن هذا الموضوع بحاجة إلى نقاش موضوعي مدروس .

ويرى هؤلاء أن الشعر في أي زمن إنما يعبر عن عصره ، وأن القرن العشرين يكاد يكون ذروة في الإنسانية ، ولكن بالتالي يكاد يكون ذروة مأساة الإنسانية . . ومن أجل التعبير عن حقيقة الشاعر التي تحملها الإنسانية في أعماقها كان لا بد للشعر أن ينطلق ويتحرر من القيود التي كانت تلزمه أن يكون في قالب معين . . ولقد تجاوز شعر اليوم مع إنسان اليوم ، وعبر الشاعر تعبيراً صادقاً مخلصاً عن أفكار هذا العصر ، وهذا يكفي . وليس من المهم أن يتقيد الشاعر بعمود الشعر حتى نحكم عليه بأنه شاعر حقيقي . المهم أن يكتب شعراً . والشعر في قوالبه الجديدة لم يعدم أهميته وإبداعه وابتكاره . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نحكم بعدم وجود صراع بين قديم وجديد ، ولكنه صراع بين أفكار قديمة وأفكار جديدة ، وليس صراع قالب وقالب وتفعيلة وتفعيلة ؛ إنه صراع بين مدنية إنسان ذلك العصر ومدنية إنسان هذا العصر (١) .

ويرى بعض النقاد المعاصرين أن التضحية بالوزن والموسيقى والقافية

(١) ياسين رفاعية : (الصراع بين الشعر القديم والحديث) — مقال في مجلة الأديب

فى الشعر العربى قد استطاعت أن تعوضنا عنها مزايا فنية لم تكن لتتحقق فى نظرهم مع وجود الأوزان والموسيقى والقوافى ، أى أن هذه التضحية كانت فى مقابل فوائد ومزايا هى فى نظرهم أهم من الاحتفاظ بتلك القيود الشكلية . وقد شرح رجاء النقاش بعض هذه المزايا فى قوله :

نحن نرى مثلاً أن الخروج على القافية ووحدة البيت قد أعطانا مسرحية شعرية ناجحة هى مسرحية عبد الرحمن الشرقاوى عن « جميلة » . ومن الواضح أن الشعر فى هذه المسرحية قد استفاد من إمكانيات الشعر الجديد فائدة كبيرة ، وتخلص من المشكلة التى وقع فيها شوقي وعزير أباطة عندما كتبوا مسرحاً شعرياً . فمشرح شوقي وعزير أباطة هو فى حقيقةه مجموعة من القصائد المنفصلة التى يلقيها بعض الأشخاص على المسرح . أما الشرقاوى فقد خلق حواراً شعرياً حقيقياً مما يجعلنا نشعر بالفعل أن هناك أشخاصاً يتحركون على المسرح ويتبادلون الحديث ، بينما نجد عند شوقي مثلاً أن قيس يقف فى مسرحية « مجنون ليلي » ليلقى قصيدة كاملة هى قصيدة « جبل التوباد » المشهورة ، وهو يلقيها موجهاً حديثه إلى المشاهدين لا إلى أشخاص آخرين فى المسرحية ، كما ينبغى أن يفعل أى كاتب مسرحى حقيقى ... ورغم أن القصيدة رائعة فنحن لا نشعر أنها جزء من بناء المسرحية الأساسى .

هذه ميزة حقيقية كسبها الشعر الجديد الذى خرج على الوزن وعلى وحدة البيت ، وتخلّى عن القافية وعن وحدة الشطر . وهناك ميزات أخرى كثيرة كسبناها - فى الشعر الجديد - بدلاً من القيود الفنية الأخرى التى تخلّى عنها . هناك مثلاً ظاهرة « التجسيد » فى الشعر الجديد ، فقد انصرف الشاعر إلى الاهتمام ببناء قصيدته أكثر من اهتمامه بالبحث عن القافية أو الوصول إلى الانسجام والتماثل بين الشطرين ... هناك - مثلاً - قصيدة للشاعر صلاح عبد الصبور بعنوان « لحن » يصور لنا فيها الشاعر تجربة إنسانية

هى تجربة الحب الفاشل بسبب الاختلاف الاجتماعى بين الحبيبين .
ولكن الشاعر لم يقدم لنا هذه التجربة فى بيت أو بيتين بل « جسدها »
فى قصة شعرية رمزية رقيقة ، والشاعر العراقى بدر شاكر السياب عندما
أراد أن يحدثنا عن مأساة العراق فى عهد نورى السعيد كتب قصيدة
بعنوان « مدينة بلا مطر » ، صور فيها مدينة قديمة هجرها إله الخصب
فجف كل شىء فيها ، وأخذ الأطفال والرجال والنساء يصرخون ويتوسلون
حتى استجاب لهم الإله الغاضب ، فعاد المطر من جديد ، وعادت معه الخصوبة
والحياة .

وهكذا أصبح فى الشعر العربى لون آخر من الشعر الغنائى الذى يعبر
فيه الشاعر تعبيرا مباشرا مكشوفاً عن عواطفه وأفكاره . ورغم أن الشعر
الشعر العربى قد أنجب شعراء عباقرة فى ميدان الشعر الغنائى فإننا بحاجة
إلى ألوان أخرى من الشعر فتح الشعر الجديد بابها أمام الشاعر العربى .
وهكذا فإن حركة الشعر الجديد التى تخلت عن وحدة القافية وتخلت
عن وحدة البيت قد أعطتنا بدلا منهما أشياء أهم وأخصب (١) .

وكذلك شرح الشاعر « بدر شاكر السياب » رأيه فى ثورة الشباب على تقاليد
الشعر العربى ، ورأى أن الثورة الناضجة نوع من أنواع التطور ، لأنها
استعراض للماضى ؛ وإهمال للفاسد منه ، والسير بالشىء الحسن إلى
الأمام ، أما الثورة على القديم — مجرد أنه قديم — فإن الشاعر يصفها بالجنون
والانتكاس ، إذ كيف نستطيع أن نحيا وقد فقدنا ماضينا ؟ .

ويرى أن الشعراء الشباب لم يشوروا على القواعد الكلاسيكية
بالمعنى الدارج للثورة ، ولكنهم طوروا بعض العناصر التى اعتقدوا أنها
حسنة من عناصر التراث الشعرى العربى ، وتخلصوا من بعض العناصر
التي اعتقدوا أنها أصبحت فاسدة . وقال إن الثورة على القوافى ليست وليدة

(١) رجاء النقاش — أخبار اليوم : ص ٦ من العدد ٩٦٤ فى ٢٧/٤/١٩٦٣ .

(م ٢٠ — التيارات المعاصرة)

اليوم ، فلنبحث عن أصولها عند الأندلسيين ، ولكن الأسباب التي دعت الأندلسيين إلى ذلك غير الأسباب التي تدعو الشعراء المحدثين إلى هذه الثورة ، فأسباب ثورة الأندلسيين كانت موسيقية في أكثرها .

ثم أرجع الشاعر ثورة المعاصرين على القافية الموحدة إلى ثلاثة أسباب : أولها : أن كثيراً من الألفاظ التي كان يستعملها الأقدمون ، وكانوا لا يجدون في استعمالها شيئاً من الثقل والغرابة ؛ أصبحت ألفاظاً مهملة « فبينما كان في وسع الشاعر الجاهلي أن يكتب قصيدة على قافية اللام مثلاً ، تتألف من ستين بيتاً ، نرى الشاعر الحديث لا يستطيع أن يستعمل من هذه القوافي الستين سوى عشرين أو أقل ، فالسجنجل والمتعشك والكلكل وغيرها أصبحت كلمات أثرية ، منقرضة أو شبه منقرضة .

والسبب الثاني : حرص الشعراء المحدثين على الوحدة ، وثورتهم على وحدة البيت ، فقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء ، بحيث لو أخرت أو قدمت في ترتيب أبياتها لاختلفت القصيدة كلها ، أو لفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها على الأقل فهل يسمح الشاعر الحديث للقافية الموحدة بأن تكون حجر عثرة في سبيله هذا ؟ .

والسبب الثالث : رغبة الشاعر الحديث في خلق تعابير جديدة ، فقد شبعنا من تلك القوالب التي تفرضها القافية عليه : الجحفل الجرار ، والشفير الهاري ، والخيال أو النسيم الساري ، والصيب المدرار . . . هذه الصفات والموصوفات التي تتكرر قوافي لكل القصائد التي يجمعها بحر واحد أو روى واحد .

أما الثورة على الأوزان فيرى الشاعر أنه لا بد لكل ثورة ناضجة من أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل ، فالشكل تابع يخدم المضمون ، والجوهر

الجدید هو الذى يبحث له عن شكل جدید ، ويحطم الإطار القديم ، كما تحطم البذرة النامية قشورها .

ولكنه يقرر مع الأسف أن التجديد الهائل الذى تناول الشكل ، لا يتناسب مع التجديد الضئيل الذى تناول المضمون . « ويقودنا هذا إلى الاعتراف بأن ثورة الشعراء الشباب على الشكل ، على القوافى والأوزان ، ثورة سطحية ، وأنها إذا بقيت على ما هى عليه ستعود على الشعر العربى بإبلاغ الضرر . ثم يقول :

« لقد ثرنا على القافية والوزن التقليديين لأسباب من أهمها تحقيق وحدة القصيدة ، ولكن دعونا نقرأ هذه القصيدة « سوق القرية » للشاعر عبد الوهاب البياتى :

الشمس ، والحجر الهزيلة ، والذباب .
 وحذاء جندي قديم .
 وصياح ديك فر من قفص ، وقديس صغير ،
 والعائدون من المدينة : يالها وحشاً خريز ،
 وخوار أبقار ، وبائعة الأساور والعطور ،
 كالخنفساء تدب : « قبرتى العزيزة ياسدوم » ،
 وبنادق سود ، ومجراث ، ونار ،
 وتخبو ، وحذاء يرأود جفنه الدامى النعاس ،
 والشمس فى كبد السماء ،
 وبائعات الكريم يجمعن السلال ،
 والسوق يقفر ، والخوانيت الصغيرة ، والذباب ،
 يصطاده الأطفال ، والأفق البعيد ،
 وتثاؤب الأكواخ فى غاب التخيل !

فأية وحدة في القصيدة — وحدة نضحى من أجلها بالوزن التقليدي،
والقافية التقليدية وجزالة الأسلوب؟ لولا هذه « الواوات » التي لا تكاد
تقوى على شد هذه الحزمة العجيبة من الصور « الفوتوغرافية » ولولاها
لا نفرط كل بيت، وتدحرج يبحث له عن مكان.

إنها ظاهرة نراها في بعض شعر البياتى وشعر مقلديه، تجعلنا نتحسر على
القصيدة العربية بمفهومها التقليدي (١).

ولنستمع إلى صدى هذه التجربة في نفس أحد النقاد بعد دعوات
كثيرة للتحلل من قيود الشكل، بدعوى الحفاظ على المضمون. فقد
كتب جلال الخياط كلمة في « الآداب » تعقيباً على بعض الشعر الذى
نشرته في بعض أعدادها، تساءل فيها: هل أجذب الشعر؟... أم هي
موجة من الخرف أصابت قرائح الشعراء، فتركهم يهذرون؟ ثم قال إن
شعرنا العربى المقروء ينحدر إلى الهاوية، ومصيبتنا أننا لا نستطيع
أن نعرف الشعر، ولا نقدر على تحديد الذوق الأدبى لنضع ما ينشر
من الشعر الآن في ميزان دقيق، ولا بد لنا - إذا حاولنا ذلك - من الانحدار
إلى مزلق النقد التى شوهدت كثيراً من المعالم فى أدبنا.. فما أقوله لا أستطيع
أن أدلل عليه.

ثم يقول الكاتب إن من المسلم به أن الأدب المعاصر من الخير له
أن يكون ملتزماً. ولكن الالتزام لا يحمل الشاعر على أن يتحدث
حديثاً أبعد ما يكون عن الشعر لغرض الالتزام، الشعر شعر قبل كل شيء.
ثم بعد ذلك يكون ملتزماً أو غير ملتزم. تلك حقيقة لا أرانى في
حاجة إلى إثباتها، والشعر الحر انعتاق من بعض القيود التى أرهقت.

(١) بدر شاكر السياب — راجع « آراء فى الشعر والنص » جمع خضر الولى — ١٣
(مطبعة دار المعرفة — بغداد ١٩٥٦) .

كاهل الشاعر العربى ، فتطلع إلى أجواء جديدة واتحاد بين الشكل والمضمون لخلق جو شاعرى مريح منغم ، وتطور يتفق ومتطلبات العصر الحاضر . ولكن الشعر يجب أن يكون — شعرا — سواء أكان حرا أم مستعبدا ، جديدا أم قديماً ، ملتزماً أم غير ملتزم ، ولاستعرض ببعض النماذج مما قرأت من القصائد فى العدد الأخير من «الآداب» .
فهذه قصيدة «الكلمات الرملية» التى يقول فيها مبدعها :

وحدى أحتضن السأم وما ضاعا .
وحدى أحتضن نداءات الباعة . .
وحدى أنتظر على يأس حتى الساعة

إننى أبذل جهداً كبيراً لاحتفظ بأعصابى حين أقرأ شيئاً ما كهذا يقولون عنه فى يومنا هذا إنه شعر ، وهذه قصيدة «عشرون ألف قتيل» أجد فيها «لندن» . وتذكر بك بن . دن دن عشرون ألف» ! أهذا شعر أم نثر؟ أيمت بصلة إلى أدب أى إنسان . إن الحدث الذى تتضمنه القصيدة قد يكون أعظم حدث فى القرن العشرين، ولكن هذا لا يكفى لتنشر «الآداب» كلما قد يكون أى شئ خارج نطاق الشعر ، وإن كان ناظمه رجلاً تشهد له بعض قصائده السابقة بالخصب . ويؤسفنى كثيراً أننى كنت أجمع بكثير من الأصدقاء فى مقاهى عتيقة، فأراهم يتخذون من قصائد كـ«دن دن» و«وحدى أحتضن السأم وما ضاعا» مادة للهز والتفكه . وهذا مصير للشعر فى «الآداب» لأرضاه . وهذا آخر يقول :

ياويله لم يصادف غير شمسها
غير البناء والسياج والبناء والسياج
غير المربعات والمثلثات والزجاج
ياويله من ليلة فضاء
ويوم عطالته .

أننى أقسم بكل ما يقدره أى إنسان فى أى مكان، على أن هذا — والله العظيم — ليس شعراً ، وليس نثراً ، وليس أسلوباً مافوق الشعر والنثر... !
وهذه قصيدة لشاعر مشهور عقدت فى دراسة شعره المقالات . تتحدث عن الألفاظ الحرة التى يجد الشاعر فيها الدفء والبادرة التى تقفقه .. والكلمات إما أن تكون قاصرة عن الغرض وخلق جو شعري . وإما أن يكون الموضوع ذاته ليس ذا أهمية تذكر . ولا بد لي أن أقف وقفة المتأمل اليائس أمام :

وكما أن الشجر الطيب . . يعطي ثمرا طيبا
فالإنسان الطيب . . لا ينطق إلا اللفظ الطيب

طيب — ياسيدى — طيب ..! هذا بعض ما قرأته من الشعر فى العدد الأخير من « الآداب »، إننى أحاول أن أذكر من ينظم الشعر أن القارئ يود أن يقرأ شعراً قبل كل شيء ، وأن إضاعة الشكل وإهداره فى سبيل المضمون مهزلة كبرى ، لأن المضمون لا يبرز واضحا جلياً يستوعبه القارئ يتفهمه ويضمه إلا إذا عرض بشكل جيد ذى روعة شاعرية . فالقاعدة الأولى فى الالتزام هى الإبداع فى الشكل — إن مجلة الآداب التى عودتنا سابقا على نشر قصائد مختارة من الشعر الحديث عليها أن تدافع عملاً تنشره الآن ، وعليها أن تطلب الثقة به من القراء ، وإن التقدم الذى تحرزه الآداب فى القصة والمقال يجب أن يرافقه إبداع جدى فى الشعر . . وإننى إذ أذكر هذا أحيى أحد شعراء العدد الأخير من الآداب « الأستاذ سليمان العيسى » الذى يبدو أنه قوى الأعصاب ، لم تستطع الفورات السطحية الحديثة فى الشعر أن تؤثر عليه وعلى أعصابه إن تصيد الشهرة الأدبية السريعة الآفول والإنتاج الكثير جدا وإهدار الشكل فى سبيل المضمون وضياع أصالة الشاعر فى زحمة من الأفكار .. كل هذا يشكل خطراً على الشعر العربى . إننى أود أن يتجه الشعر العربى إلى إبداع أفضل ، ورياسة أقرب إلى الذوق الأدبى ، يحدونى فى ذلك إخلاص لهذا الشعر وتعشق له ، ولا أريد

يوما أن أو من بفشل الشعر العربي الحديث فيقع ما تنبأ به بعض من طالبوا بالعودة إلى العمود القديم ... إن الحياة رحيبة ، والموحيات كثيرة إنني أطلق نداء الاستغاثة ، وأطالب الشعراء أن يقفوا قليلا معي لينظروا فيما نسميه « الشعر الحديث » اليوم بعيدين عن التعصب والتحيز والانفعال (١) .

ويستفاد من هذه الآراء أن أصحابها إنما يؤثرون هذا الشعر الجديد إذا استطاع أن يحقق غايات ، أو يبرز تجارب ، أو يعبر عن انفعالات وعواطف ، تعترض طريقها القيود الماثورة في الأوزان والقوافي ، وإلا فليس هنالك ما يدعو إلى التنكر لهذا الماثور ، وهذا ما يفهم من قول الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتي « لا يهم في اعتقادنا نوعية الصياغة مقفأة أو متحررة ، لأن الصياغة وسيلة لا غاية . إنما المهم هو أن نظفر بشعر حقيقي ، شعر معبر عن تجارب الشاعر وحقائقه تعبيراً قوياً رفاقاً ينقل إلى القارئ هذه التجارب في تأثير قوى ، شعر يعبر عن موضوعه بفكرات متنوعة مترابطة مؤثرة ، تدور حول الموضوع ولا تخرج عنه ، وتنتهي بتأثير حي يرقد في الذهن ، أو يعيش في الوجدان (٢) .

الشعر الحر والشعر المنشور

وقد كان المعروف أن الشعر الحر شعر تحلل أصحابه فيه من قيود الوزن وقيود القافية ، أي أنه خلا من كل قيد ومن كل شرط ، وهذا هو معنى الحرية ومفهومها فيه . وبمقتضى هذه الحرية أصبح التقسيم المعروف للشعر المعاصر على أساس شكله كالآتي :

١ — الشعر الذي التزم الوزن وحرص على نظام القافية ، وهو الشعر التقليدي من حيث شكله .

(١) مجلة « الآداب » البيروتية : ص ٦١ من العدد ١٢ من السنة الخامسة ، ديسمبر

سنة ١٩٥٧ .

(٢) فضايا الفكر في الأدب المعاصر ص ٢١٠ .

٢ — الشعر الذى احتفظ بنظام الوزن ، وتحل من نظام القافية ، وهو الذى اصطلح على تسميته (الشعر المرسل) .

٣ — الشعر الذى تحل من قيود الأوزان العروضية ومن نظام القوافى وهو (الشعر الحر) .

ومؤدى هذا التقسيم أنه لم يكن هناك فرق فى الأذهان بين هذا الشعر الحر والنثر من حيث الشكل ، وإنما كانت علامة هذا الشعر ما يتحملة من التعبير عن الأحاسيس والمشاعر ، وما يفيض به من الأخيلة ووفرة التشبيهات . وكانت عبارة « الشعر الحر » مرادفة لعبارة حديثة أيضا هى « النثر الشعرى » أو « الشعر المنشور » وكان يطلق عليه « النثر الفنى » أى النثر الذى يتأنق فيه الكاتب فى التعبير عن نفسه وعواطفه وانفعالاته ، والذى لم يكن بينه وبين الشعر فرق إلا فى الشكل ، لاعتماد الشعر على موسيقى الأوزان والقوافى . وكان الأدب قبل ذلك كلاماً موزوناً مقفى وهو الشعر ، وكلاماً منشوراً لا وزن فيه ولا قافية .

فلما استحدث المعاصرون هذا النسق من الكلام وجعلوا فى تسميته كلمة « شعر » ووصفوه بأنه « منشور » أو احتفظوا له باللقب الحقيقى له وهو « النثر » ووصفوه بأنه « شعرى » ثار كثير من الأدباء والنقاد على هذه التسمية التى تخالف ما سارت عليه الأجيال من تحديد كل لون من ألوان الكلام ، ووصفوا منتحلي هذه التسمية بالعجز والكلال عن تأليف الشعر الصحيح بمفهومه المعروف . وكان مما قاله الأستاذ مصطفى صادق الرافعى فى هذا الشعر « نشأ فى أيامنا ما يسمونه « الشعر المنشور » وهى تسمية تدل على جهل واضعها ، ومن يرضاها لنفسه . فليس يضيق النثر بالمعانى الشعرية ، ولا هو قد خلا منها فى تاريخ الأدب ، ولكن سر هذه التسمية أن الشعر العربى صناعة موسيقية دقيقة ، يظهر فيها الاختلال لأوهى علة ، ولأيسر سبب . ولا يوفق إلى سبك المعانى فيها إلا من أمده الله بأصابع طبع ، وأسلم ذوق ، وأنصح بيان . فمن أجل ذلك لا يحتمل شيئاً من سخف اللفظ أو فساد العبارة أو ضعف التأليف . غير أن النثر يحتمل كل أسلوب ،

وما من صورة فيه إلا ودونها صورة تنتهى إلى العامى الساقط والسوقى البارد ، ومن شأنه أن ينبسط وينقبض على ما شئت منه . وما يتفق فيه من الحسن الشعرى فإنما هو كالذى يتفق فى صوت المطرب حين يتكلم ، لا حين يتغنى ! فمن قال الشعر المنشور فاعلم أن معناه عجز الكاتب عن الشعر من ناحية ، وادعاؤه من ناحية أخرى ^(١) .

وفى معرض الحديث عن إيليا أبى ماضى تقول الدكتورة عاتكة الخزرجى « لم يكن أبو ماضى ممن أحلوا البدعة محل الإبداع ، ومن استهتروا بأوزان الشعر وقوافيه ، ومن حاولوا أن يقلدوا شعر الغرب ، فأضاعوا عليهم المشيتين ، أو ممن عمدوا إلى الرموز المبهمة والمجازات المغلقة ، وحشروها فى كلام مطلق من الوزن حيناً ، ومن القافية أحياناً ، وأوهموا أنفسهم أنهم استحدثوا فى أدبنا جديداً ، وأنهم حرروا الشعر العربى من قيود ثقيلة يروح تحتها . إن صعوبة الوزن والقافية لا يشكوها شاعر مبدع ، وإنما هى عقبة كأداء فى وجه المقلدين . وجمال شعرنا العربى آت من هذا الإيقاع الموسيقى المنغم ، وإعجاز شعرنا العربى آت من رصانة قوافيه واتساق أنغامه . وثقوا أن الشاعر الأصيل لا يلقى أى عنت فى هذين ، إنما تتسق له الأوزان من تلقائها ، وتأتية قوافية طيبة مختارة ^(٢) .

ويقول الأب لويس شيخو « وما سبق إليه أدباء عصرنا دون مثال فى لغتنا ما دعوه بالنثر الشعرى ، أو الشعر المنشور ، كإنه جامع بين خواص النثر والنظم . أما النثر فلأنه على غير وزن من أوزان البحور ، وأما النظم فلأنهم يقسمون مقاطعه ثلاث ورباع وخماس ، وأزيد ، دون مراعاة أعدادها ، ويسبكونها سبكا مموها بالمعانى الشعرية .

« وهذه الطريقة استعارها على ظننا الكتبة المحدثون كأمين الريحانى ، وجبران خليل جبران ، ومن جرى مجراهما من الكتبة الغربيين ، ولا سيما

(١) مصطفى صادق الرافعى - ٣١ مجلة الهلال : عدد شهر يناير سنة ١٩٢٦ .

(٢) قضايا الفكر فى الأدب المعاصر ص ١٨ .

الانجليز فيما يدعونه الشعر « الأبيض » غير المقفى ، وفي بعض كتاباتهم الشعرية المعانى غير المقيدة بالأوزان .

ولسنا ننفي هذه الطريقة الكتابية التى تخلو من مسحة الجمال فى بعض الظروف ، اللهم إلا إذا روعى فيها الذوق الصحيح ، ولم يفرط فى الاتساع فيها ، فتصبح لغطا وثرثرة . على أننا كثيرا ما لقينا فى هذا الشعر المنشور قشرة مزوقة ليس تحتها لباب ، وربما قفز صاحبها من معنى لطيف إلى قول بذى سخيف ، أو كرر الألفاظ دون جدوى ، بل بتعسف ظاهر . ومن هذا الشكل كثير فى المروجين للشعر المنشور فى مصنفات الريحاني وجبران وتبعتهما ، فلا تكاد تجد فى كتاباتهم شيئا مما تصبو إليه النفس فى الشعر الموزون الحر من رقة شعور وتأثير . خذ مثلا وصف الريحاني للثورة :

ويومها القطيب العصيب	وليلها المنير العجيب
ونجمها الآفل يحج بعينه الرقيب	وصوت فوضاها الرهيب
من هتاف وجب ونحيب	وزئير ، وعندلة ، ونعيب
وطغاة الزمن تصير رمادا	وأخياره يحملون الصليب
ويل يومئذ للظالمين	للمستكبرين والمفسدين
هو يوم من السنين	بل ساعة من يوم الدين
ويل يومئذ للظالمين	

ومثلها من شعر جبران قوله :

تنشق الأرض من الأرض كرها وقسرا
ثم تسير الأرض فوق الأرض تها وجبرا
وتقيم الأرض من الأرض القصور والبروج والهاياكل
وتنشئ الأرض فى الأرض الأساطير والتعاليم والشرائع
ثم تمل الأرض أعمال الأرض ،
فتحرك من هالات الأرض الأشباح والأوهام والأحلام

ثم يراود نعاس الأرض أجفان الأرض
فتنام نوماً هادئاً عميقاً أبدياً

ثم تنادى الأرض قائلة للأرض : . .
أنا الرحم ، وأنا القبر ، رحما وقبرا
حتى تضمحل الكواكب ، وتتحول الشمس إلى رماد .

« فلعمري هذه ألغاز لأشياء فيها منظوم رائع ، ولا منشور شائق ، هي .
أقرب إلى الهذيان والسخف منها إلى الكلام المعقول (١) .
ومن هذه الضرب الذى يسمونه شعراً منشوراً ما قاله أمين الريحاني ،
يحكي مصر :

أكبر الشرقيات الباسمات للدهر	وأحدث الشرقيات الناهضات
هي أول من حمل ميزان القسط	وأول من استرق العباد
لها الصولجان المرصع الماسات	والسوط الملطخ دما
هي أول من قال للموت : لا	وأول من قال للحياة : نعم
لها في الموت حياة ، وفي	الحياة المآثر الخالدات
مصر آية الزمان ، ابنة فرعون	معجزة الدهر ، فتاة النيل

ومن كلام جبران فى هذا النوع من النثر الذى سماه شعراً منشوراً ،
لأنه غص بكثير من الاستعارات والكنايات والمجازات وأنواع الخيال ،
قوله ينادى الليل :

« يا ليل العشاق والشعراء والمنشدين

« يا ليل الأشباح والأرواح والأخيلة

« يا ليل الشوق والصبابة والتذكر

« أيها الجبار الواقف بين أقزام المغرب وعرائس الفجر

« المتقلد سيف الرهبة ، المتوج بالقمر ، المتشح بثوب السكوت

(١) الأب لويس شيخو (الآداب العربية فى الربع الأول من القرن العشرين) ٤١-٤٣ :
وانظر الأدب الحديث الأستاذ عمر الدسوقي ٢ / ٢٢٧ (مطبعة الرسالة - القاهرة ١٩٦١) .

« الناظر بألف عين إلى أعماق الحياة ، المصغى بألف أذن إلى أنه الموت والعدم .

« فى ظلالك تدب عواطف الشعراء ،

« وعلى منكبيك تستفيق قلوب الأنبياء ،

« وبين ثنايا ضفائك ترتعش قرائح المفكرين ،

« أنا مثلك ياليل ، أنا ليل مسترسل منبسط هادىء مضطرب ،

« وليس لظلمتى بدء ، ولا لأعماقى نهاية !

وفى مثل هذا الكلام يقول الأستاذ عمر الدسوقي : لعلك ترى فى هذا الذى يسمونه شعراً أنه غير موزون وغير مقفى ، فهو من نوع ما يسمى بالشعر الحر ، وهى تسمية فيها كثير من التعسف ، لأن من أهم أركان الشعر أن يكون موزوناً منغماً ، وقد ورد مثل هذا الكلام الملىء بضروب الاستعارات والمجازات لدى الأقدمين ، ولا سيما مدرسة ابن العميد ، ومع ذلك لم يجرؤ أحد على تسميته شعراً ، لأن للنغمة الموسيقية فى الكلام روعة وأسراً يجعلانه أنفذ إلى القلب وأسرع فى التأثير ، وبدونهما يصير نثراً أدبياً ، ويختلف عن الشعر فى تأثيره وروعته (١).

ويشبه الأستاذ وديع فلسطين تجريد الشعر من القافية والوزن بتجريد المصباح من سلكه المضىء ، وبتغيير دقة الساعة التى لا تدق دقاً رتيباً ، بل تدق حسب الهوى . « وللهراء أن يتصور مصباحاً خلواً من سلك مضىء ، أو ساعة بلا ضابط ، أو صورة نثرت عليها الألوان نثراً ، أو كتاباً غير منسق الصفحات . فهذه الرتابة فى الشعر التى تجيء فى تضاعيف الأوزان والقوافى هى سر إعجاز الشعر ، بل هى العبقرية الخالدة على الأجيال . وإذا قيل إن الشعر شعور ، قلنا إنه شعور مشاع فى الأوزان والقوافى . وإذا قيل إن الشعر عاطفة دافقة ، قلنا إن القلوب تهتز بالنغم أكثر مما تهتز بالنشاز . وإذا قيل إن الشاعر يخلق فى سماواته فينبذ المقاييس التى جرى

عليها السالفون ، قلنا إن السالفين خلقوا بدورهم دون أن يمسوا تلك المقاييس بسوء^(١) .

ويتضح من مثل هذا الكلام أنه لا فرق بين الشعر الحر وما قد يسمى «الشعر المنشور» وهي الفكرة التي كانت مستقرة في أكثر الأذهان، بل لا تزال مستقرة في أذهان المجددين أنفسهم ، إذا استثنينا قليلا منهم ، كما سنرى . وذلك لأن هذا الشعر لم تكن له تقاليد معروفة ، وإنما كانت تلك التقاليد — إن صح إطلاق كلمة التقاليد عليها — من وضع أصحاب المحاولات الأولى دون سوابق يعتد بها ، أو خطوات انتقالية يسير على هداها المتتبعون . اللهم إلا إذا عدنا التحلل من نظام القافية في « الشعر المرسل » خطوة في سبيل ذلك التحرر ، وإن كانت القوافي نظاما خاصا لا علاقة له بالأوزان .

محاولة إخضاع الشعر الحر لمقاييس عروضية :

ولكن بعض أصحاب هذا الشعر الحر وأنصاره من المجددين يذهبون إلى أن لهذا الشعر الجديد موسيقاه وأوزانه العروضية الخاصة به ، وأن تلك الأوزان مشتقة من الأوزان التقليدية التي استخرجها الخليل ابن أحمد ، وبهذا يصلون عروض الشعر الجديد بالعروض العربي القديم ، فأغلب هذا الشعر يقوم على تفعيلة واحدة تتكرر في أكثر القصيدة التي تتكون من شطور كثيرة ، ويختلف عدد التفعيلات من شطر إلى شطر قلة وكثرة ، أي يختلف عدد المرات التي تتكرر فيها التفعيلة في كل شطر ، حتى تهبط إلى تفعيلة واحدة في بعض الأشطر .

ومعنى هذا القول أن (الشعر الحر) لم يتخل عن الوزن والموسيقى ولكنه تحرر من الخضوع لأوزان الخليل وبحوره كما هي ، وأقام لنفسه أوزانا جديدة ؛ وموسيقى يؤلفها الشاعر بنفسه . بل إن هؤلاء المجددين لا يكتفون بتلك الحرية التي منحوها أنفسهم في اختيار ما يشاءون من الأوزان والقوافي ، بل إنهم يشكون من الضيق الذي يقولون إنهم يعانونه

فى شعرهم الحر ، ويذهبون إلى أن فى الأوزان التقليدية أو الأبحر التى نظمها أو استخرجها الخليل بن أحمد سعة لا يحدونها فى الشعر الجديد أو الشعر الحر . فإن نازك الملائكة تشير فى كتابها « قضايا الشعر المعاصر » الذى خصصت القسم الأكبر منه لدراسة الشعر الحر إلى عيوبه ، وإلى العقبات التى تعترض أصحابه ، وأهمها فى نظرها عيبان أو عقبتان .

أولاهما : أن الشعر الحر يقتصر بالضرورة على ثمانية بحور من بحور الشعر العربى الستة عشر ، وفى هذا غبن للشاعر يضيق مجال إبداعه ، فلقد ألف الشاعر العربى أن يجد أمامه ستة عشر بحراً شعرياً ، يوافيها ومجزؤها ومشطورها ، ومنهوكها . وقيمة ذلك فى التنويع والتلوين ومسايرة أغراض الشاعر كبيرة ، بحيث يصبح اقتصار الشعر الحر على نصف ذلك العدد نقصاً ملحوظاً فيه .

والأخرى : أن أغلب الشعر الحر — ستة بحور من ثمانية — يرتكز على تفعيلة واحدة ، وذلك يسبب فيه رتابة مملّة ، خاصة حين يريد الشاعر أن يطيل قصيدته ، وفى رأيها أن الشعر الحر لا يصلح للملاحم . لأن مثل تلك القصائد الطويلة ينبغى أن ترتكز إلى تنويع دائم ، لا فى طول الأبيات العددى فحسب ، وإنما فى التفعيلات نفسها وإلا سئمتها القارىء . وما يلاحظ أن هذه الرتابة فى الأوزان تحتم على الشاعر أن يبذل جهداً متعباً فى تنويع اللغة ، وتوزيع مرا كز الثقل فيها ، وترتيب الأفكار . فهذه كلها عناصر تعويض تخفف من وقع النغم الممل (٣٣) .

ونحن نرى فى هذه الكلمات التى لا نشك فى أن الكاتبة الشاعرة المجدة تؤمن بها ، وأنها أحست فى تجاربها الكثيرة بهذين العيبين أو بهاتين العقبتين اللتين تعترضان سبيل صانعى الشعر الحر ، نرى فيها ما يهدم جميع الحجج التى كان يتذرع بها دعاة هذا الشعر الحر . وكان أهم هذه الحجج : دعواهم ضيق الشعراء ، والتضييق عليهم بالتزام البحور الستة عشر المعروفة وتبرمهم من التزامها ، وذهابهم إلى أنها لا تتسع لبث الشاعر والأحاسيس التى يحتاجون إلى العبارة عنها ، وأن الشعر العربى حرم القصائد الطوال . وشعر الملاحم ، بسبب التزامه قيود هذه الأوزان التقليدية .

و أحسب أن السكاتبة تفترض أن الشاعر لا يقرض إلا شعراً حراً ، وإلا فقد كان ينبغي أن تقول إن الشاعر يجد في هذا التجديد سعة لأنه يجد أمامه أربعة وعشرين بحراً أو وزناً ، بوافيها ومجزوئتها ومشطورها ومنهوكها ، أى أنه يضيف إلى تلك الأوزان التقليدية الستة عشر ثمانية أوزان أو ثمانية أبحر جديدة ؛ ليتخير منها الشاعر ما يلائم ذوقه وفنه وغرضه . بل لعلها تريد أن تقرر أن الشاعر الجديد ينفر من تلك البحور التقليدية نفوراً مطلقاً ، لأنها لا تتسع لأغراضه ، أو لأنه يعجز عن النظم على مقاييسها ، فهو أخذ بتلك الأوزان الجديدة اضطراراً لا اختياراً .

وأحسب أن الشعراء المجددين ، وفي مقدمتهم السكاتبة نفسها لا يرضون عن هذا القول الذى ينتقص قدرتهم على الصياغة فى أى شكل من الأشكال ، وأعتقد أن كثيرين منهم — وفي مقدمتهم أيضاً السكاتبة نفسها — لهم شعر جيد ، ذكرهم الناس وعرفوهم به ، وهو يجرى على أوزان الخليل . وأصرح من هذا فى التشكيك فى الشعر الحر قول نازك «مردى القول فى الشعر الحر أنه ينبغي ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان ، لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها ، بسبب القيود التى تفرضها عليه وحدة التفعيلة ، وانعدام الوقفات ، وقابلية التدفق والموسيقية ، ولسنا ندعو بهذا إلى نكس الحركة ، وإنما نحب أن نحذر من الاستسلام المطلق لها ، فقد أثبتت التجربة عبر السنين الطويلة أن خطر الابتذال والعامية يكمن خلف الاستهواء الظاهرى فى هذه الأوزان ، ثم نبوءتها التى بنتها على مراقبة الموقف الأدبى فى وطننا العربى اليوم ، فهى تتنبأ بأن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر فى السنين القادمة ، وسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية (٣٤) .

ومع هذا وذاك حاولت المؤلفة أن تضع مقاييس ثابتة للشعر الحر فى أوزانه ، وأن تجعل له عروضاً مستقلاً واضحاً ، وعابت على بعض الشعراء ما وقعوا فيه من أخطاء نتيجة المخالفة لهذا العروض .

وكانت نازك — فيما أعلم — صاحبة تلك المحاولة الأولى فى تاريخ دراسة هذا الشعر الحر ، ومحاولة تنظيم دراسة موسيقاه على أساس عروضى يقوم على

تفصيلات بعض البحور التقليدية المعروفة عن الخليل بن أحمد . وأحسب أن المجال هنا لا يتسع لشرح تلك الأسس ، ولا لإبراز الجهد الكبير الذى بذاته المؤلفة فى محاولتها التى أرادت بها أن تضع دستوراً وقانوناً للشعر الحر الذى كنا نحسب أنه يستعصى على التنظيم ، وينفر من التحديد . وأعتقد أن الاجتزاء ببعض ذلك الجهد ليكون مثالا لن يحقق ما نريد من الوضوح الذى التزمناه وحرصنا عليه فى كل ما كتبنا فى كتابنا هذا وغيره ، فليرجع إلى كتاب «قضايا الشعر المعاصر» من أراد الوقوف على هذا التشريع الجديد . ولكن الذى نستطيع أن نتيبنيه من تلك الإشارات ما يؤكده ذلك البحث من خضوع ذلك الشعر الحر لنظم وأوزان وقوانين عروضية تعد نازك الخارج عليها مخطئا أو مقلداً لا يحسن التقليد .

وعلى هذا الأساس من التزام تفعيلة أو تفعيلتين فى الشعر الحر ، وخضوعه لقوالب معينة ، يمكن القول بأن هذا الشعر بهذا المفهوم يخالف ما اصطلاح على تسميته « الشعر المنثور » أو « النثر الشعري » وقد كان مفهوماً هما متداخلين فى الأذهان ، حتى قرأنا مثل هذا الكلام .

وقد استقبل كتاب نازك استقبالا متبايناً ، وكان صدها مختلف الوقع إذ رحب به فريق من النقاد ، وعده بعض الباحثين — وفى طليعتهم الدكتور بنى الشاطىء — أول تجديد للعروض منذ وضعه الخليل بن أحمد فى حين أن بعض النقاد — وفى طليعتهم الدكتور لويس عوض — لم يرضوا عن هذه المحاولة ، وعدوها تقييداً لحرية الشعراء ، أى أن الشعراء إذا أخضعوا لهذا العروض الجديد كأنهم حطموها قيداً ليضعوا أنفسهم فى قيد جديد ، ورأوا أن الشعر الجديد تجربة تستعصى على التعقيد إلا إذا ثبتت التجربة ، واحتلت منزلتها من الأذواق الفنية ، وذلك يحتاج إلى وقت طويل . وعدوا التجديد ثورة على العروض ، لا بد من الانتظار حتى نرى ما تسفر عنه هذه الثورة أو تلك التجربة . ونحن مع تقديرنا للمحاولة التى قامت بها نازك ، والجهد الكبير الذى بذلته لتؤكد أن الشعر الحر ليس عبثاً يتلهى به الناشئة من ليس بينهم وبين الشاعرية سبب ولا نسب ، نرى أن كتابة الدكتور لويس عوض فى تعليقه على كتاب نازك كانت كتابة موضوعية

تقوم على حجب قوية، لأن هذه الحدود إذا كانت نازك قد التزمتها أو التزمها عدد من المجددين لم يلتزمها دعاة التجديد جميعاً ، وستكون النتيجة رفض أكثر هذا الشعر إذا حكمت فيه مقاييس العروض الذي حاولت نازك أن تضعه، وفي ذلك الذي يرفض شعر كثير عد أصحابه قادة وزعماء لذلك التجديد ، وكان مما قال الدكتور لويس عوض في نقد محاولة نازك :

«مشكلة نازك الملائكة مشكلتان ، فهي أولاً شاعرة لها بعض فضل الريادة في هذا الشعر الجديد الذي تسميه خطأ بالشعر الحر ، ولأنها شاعرة فهي طرف في النزاع ، وهي تريد كل الشعراء أن يحبوا ما تحب وأن يبغضوا ما تبغض ، وهي ثانياً شاعرة من شعراء اليمين المتطور الذكي ، أو المحافظين المتطورين الأذكياء الذين يحاولون منع ظهور الجديد بتبني شعاراته، وإدخال بعض التعديلات على الثوب القديم، ليببدو في زى جديد. فكتابها إذن مجرد بيان في المعركة ، وليس — كما ذكرت سيدتي بنت الشاطي — أهم كتاب في العروض العربي منذ الخليل بن أحمد ، بل إن كتاب نازك الملائكة ليس كتاباً في العروض الجديد أصلاً ، رغم كثرة ما فيه من مستفعلن فاعلات ، لأن العروض الجديد لا يزال يتكون كالجنين ، وأحسب أنه سيظل يتكون ويتكون جيلاً آخر أو أجيالاً قبل أن يستقر نهائياً، وتظهر له ملامح واضحة وقسمات وأوزان يمكن تشخيصها وتبويبها على غرار مافعله الخليل بن أحمد بالستة عشر بحراً من بحور الشعر العربي ، أو مافعله أرسطو بقوانين المنطق أو بالدراما اليونانية . ثم يستطرد الكاتب في الحديث عن أستاذ العروض العربي وعن واضع المنطق قائلاً إن الخليل بن أحمد لم يخترع بحور الشعر العربي ولم يبتكر موسيقاه، فقد كانت موسيقى الشعر العربي مكتملة التكوين قروناً وقرناً قبل عصره ، وإنما فضل الخليل بن أحمد هو أنه بوب هذه الأوزان الموسيقية التي وجدها مستقرة في الشعر العربي ودونها بالنوتة الموسيقية بعد أن استخلص خصائصها من تراث العرب في الشعر . كذلك لم يخترع أرسطو المنطق الصوري ، أو ما يسمونه منطق أرسطو ، لأن البشر كانوا قبل أرسطو

يفكرون بالمنطق، ويستخدمون قوانينه تلقائيا . كان البشر قبل أرسطو يمارسون قوانين الفكر الضرورية دون أن يعرفوا لها أسماء محددة ، حتى جاء أرسطو ، وحدد لهم هذه الأسماء ، أو على الأصح ساعد على تحديدها وتبويبها ، فأرسطو ليس بداية تراث ، ولكن نهاية تراث وقته . كذلك لم يخترع أرسطو قوانين الدراما أو يبتكرها ، وإنما استقرأها استقراء واستخلصها استخلاصا من آثار المسرح اليوناني ، وأمكنه أن يحددها ويوبئها أو أن يساعد على ذلك ، فهو لم يكن أول نقاد اليونان ، وإنما كان آخرهم أو كان قمتهم ، وبعد القمة يكون الانحدار . وهذا ما فعله الخليل بن أحمد بعروض الشعر العربي : استقرأ بحوره وخصائص موسيقاه من التراث العربي العظيم ، ودونها بهذه النوتة الموسيقية الأبجدية ، ولعله لم يكن بداية المستقرئين والمبوين ، والمدونين ولكن قمتهم العليا ، وهذا ما جعله العلم الفرد في تاريخ موسيقى الشعر العربي . فهل فعلت نازك الملائكة شيئا من ذلك بموسيقى الشعر الجديد ؟ طبعا لا ، لأن موسيقى الشعر الجديد وأوزانه وخصائصه لاتزال في مرحلة التكوين ، ولن يمكن استخلاصها حقا أو تبويبها حقا إلا بعد أجيال وأجيال ، أي بعد أن يستقر عمودها وتستقر تقاليدها ويمكن في اطمئنان للباحث أن يقول : هذا من عمود الشعر ، وهذه برعة ليست من العمود . وإن كل مانسمعه حولنا من قعقة عظيمة في بنيان الشعر العربي ، ومن جدران تتصدع ، وواجهات تنهار وأركان تتهاوى ، ليس إلا من أعمال ، النسف بالديناميت الذي تحاول به المدرسة الجديدة إزالة البناء القديم لتقيم محله البناء الجديد . وبعد النسف — إن تم — تكون إزالة الانقاض ، وبعد إزالة الانقاض نرجو أن يكون البناء ، فليس كل هدم يعقبه بناء ، ومن الناس من يقدر على النسف ثم يعجزون عن البناء . والوقت لم يحن بعد لنرى إن كان مايجرى حولنا حقا إزالة للبناء القديم لإقامة البناء الجديد ، أم إن كل هذا هو مجرد عمليات ترميم واسع النطاق في صرح الشعر العربي ؟ باختصار إن ما نراه حولنا من عجيبي وحركة دائبة ليس إلا ثورة

العروض، وحين ينجلي غبار الحركة سوف نستطيع أن تبين فيم كانت
الجلبة وفيم كان الضجيج؟ ولست أحسب أن صرح الشعر العربي من
اللوآن بحيث يمكن للعشرات من صغار الشعراء الذي تناولتهم نازك
الملائكة أن يؤثروا فيه بخير أو بشر. فإن كل من نراهم حولنا من الشعراء
هم بقايا القديم وطلائع الجديد، والثرورات الأدبية الكبرى لا يمكن أن تتم
دورتها في عشرة أعوام أو في عشرين عاما، ولا بد من الانتظار إذن لنرى
وما سوف تسفر عنه ثورة العروض.

« لهذا أجد من سبق الأمور أن تمسك نازك الملائكة عصا الخليل بن
أحمد وتقول: «يجوز نظم الشعر الحر من نوعين من البحور الستة عشر
التي وردت في العروض العربي»: يجوز نظمها من البحور الصافية وهي
الكامل والرمال والهزج والرجز والمتقارب والخبب، ومن البحور الممزوجة
وهي السريع والوافر؟ «وأما البحور الأخرى التي لم نتعرض لها، كالطويل
والمديد والبسيط والمنسرح، فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق،
لأنها ذات تفعيلات متنوعة لا تكرر فيها. وإنما يصح الشعر الحر في
البحور التي كان التكرار قياسيا في تفعيلاتها كلها أو بعضها». والسؤال
هو: من ذا الذي يجيز ومن ذا الذي لا يجيز؟ وهل انتهينا من
إقامة عمود الشعر الجديد حتى نستطيع أن نقول: هذا من العمود
وهذا خارج العمود؟ إننا لا نزال في أول الطريق، وإقامة هذه الوصاية
تقبل أن تكتمل قوانين الشعر الجديد أمر مضحك مهما كان مقام قائله
بل أن إقامة هذه الوصاية حتى بعد اكتمال قوانين الشعر الجديد
وتبلور تقاليد أمر مرفوض. فما نكس العرب قرونا وقرونا وشل ملسكة
الخلق فيهم بعد انهيار بني العباس في المشرق وانهيار بني الأحمر في
المغرب إلا استسلام الناس للقائلين فيهم: هذا يجوز وهذا
لا يجوز!..

« من أجل هذا وغيره أفضل أن أرى في كتاب « قضايا الشعر المعاصر » لنازك الملائكة ، لا تكملة « لمدونة » الخليل بن أحمد ، ولكن مجرد تعبير شخصي عما تحبه نازك الملائكة في الشعر وما لا تحبه.. فنازك الملائكة مثلاً لا تحب الإسراف في زحاف الرجز ، أو لا تحب أن يصبح زحاف الرجز هو القاعدة . هي لا تحب توسع شعراء المدرسة الجديدة في استعمال « مفاعيلن » مكان « مستفعيلن » أو على حد قولها « وهو مرض شاع شيوعاً فادحاً في الشعر الحر ، واستهان به الشعراء ، أو لم يحسوا به ، فتركوه يعيث في شعرهم ويفسد أنغامه » .

ويختتم الدكتور لويس عوض كلمته بقوله إنه كان يؤثر لنازك أن تركز بحثها في عشرة شعراء من أئمة الشعر الجديد ، بدلاً من أن تشتت جهودها بين مائة شاعر ، أكثرهم لم يبلغ بعد مرحلة النضوج ، وبعضهم لا يدخل بأى مقياس من المقاييس في دائرة الشعر الجديد أو الشعر الحر كما تفضل نازك الملائكة أن تسميه ، وإنما هم من فلول رومانسية المهجر ، فلو قد فعلت هذا لجاء كتابها أكثر عمقاً وأوفى بالموضوع .

كذلك لا يعتقد الناقد أن من حق نازك الملائكة أن تصور كل اجتهاد غير اجتهادها في الشعر الحر إسرافاً في الحرية ، ينبغي أن يلام عليه الشعراء ، اللهم إلا إذا كانت تعد نفسها البداية والنهاية في دولة القريض الحديث . ولا يعتقد أن أحداً يسلم لها بذلك ، فهي لا تتجاوز أن تكون مجتهدة بين عديد من المجتهدين (١) .

فهذا النقد أو ذلك التعقيب يقوم على منطق سديد من غير شك ، وإن كان لا يوضح لنا أى توضيح معالم هذه الثورة على العروض في الشعر الجديد ، أو مدى عملية الترميم الواسع النطاق في الشعر العربي ، فقد أبدت نازك وجهة نظرها ، وأيدتها بأمثلة من صنيع بعض الشعراء ، وعابت .

(١) ثورة العروض : مقال في (الأهرام) في ٧-٦-١٩٦٣ .

على آخرين تتجاوزهم حدود تلك المعالم العروضية التي استخرجتها . وكان الإنصاف — لكي يبلغ هذا النقد غايته — أن يقول الدكتور لويس عوض : « مثلاً إن موسيقى الشعر الحر لا تقتصر على تلك الأوزان التي اهتمت إليها نازك ، بل إن إلى جانبها أوزاناً أخرى استنساها فلان أو فلان من أئمة الشعر الجديد ، وفيها من جودة الموسيقى ما ليس في أوزان نازك أو عروضها الجديدة ، وعلينا أن ننتظر حتى نرى تبلور هذه الموسيقى المتباينة ، ونرى مصير هذه المحاولات الكثيرة ، حين تلتقي الأذواق وتجتمع على بعضها بعد أن تبلغ التجارب مداها ؟ وذلك إذا كان الدكتور لويس يصر على أن لهذا الشعر وزناً أو موسيقى ، وطبيعة الوزن أو الموسيقى أن يقوم كل منهما على التردد والتكرار في المقاطع والأنغام في مواضع تتقارب أو تتباعد وفقاً لنظام رتيب ، وإلا اختلطت المفاهيم ، وعاد الأمر إلى ما كان من الخلط بين الشعر الحر والشعر المنشور ، أو إلى القول بأن هذا هو ذاك . »

البرعة الجديدة « فصيرة النثر »

تحدثت السيدة خزامى صبرى عن كتاب اسمه « حزن في ضوء القمر » للأديب محمد الماغوط ، وفيه نثر إعتيادي لا أثر للوزن أو القافية فيه ، فقالت عنه إنه مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية التقليديتين ، وإن غالبية القراء في البلاد العربية لا تسمى ما جاء في هذه المجموعة شعراً باللفظ الصريح ، ولكنها تدور حول الاسم ، فتقول إنه « شعر منشور » أو « نثرفي » ونقول إنها مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءته ، ليس على أساس أنه نثر يعالج موضوعات أو يروي قصة أو حديثاً ، بل على أساس أنه مادة شعرية ، لكن غالبية القراء في البلاد ترفض أن تمنحه اسم الشعر . وهذا طبيعي من وجهة نظر تاريخية بالنسبة للقراء العاديين . ورأيها أن النقد يجب أن يكون أكثر جرأة وأن يسمى الأشياء بأسمائها الحقيقية ، وهي تعتبر هذا « النثر الشعري » شعراً . ثم تقول في صراحة إن الشعر شيء لا صلة له بالوزن

والقافية ، وإنما الوزن صفة عارضة يمكن أن يقوم الشعر من دونها (١) .
فقد رأينا أن الكاتبة في هذا الكلام قد تجاوزت حدود المفاهيم جميعاً
فأصبحت تطلق كلمة (شعر) صريحة على كلام لا أثر فيه للوزن ولا للقافية
بل ذهبنا إلى أن كلمة « الشعر المنشور » التي كان ينفر منها ويتنكر لها
أكثر الأدباء والنقاد أصبحت غير صالحة لأن تطلق على مثل هذا الكلام
بل رأينا أنها ترفض أن تسميه نثراً ، أو أية تسمية تصله بالنثر ، بل ترفض
أن تتواضع فتقول إنه (شعر حر) ، وكان هذا أقصى ما يقوله المتسامحون
وينكره عليهم أكثر العارفين .

وقد حملت نازك حملة شعواء على إطلاق كلمة « شعر » على أى كلام
غير موزون ، واشتدت حملتها على تلك الدعوة الغريبة التي ناصرها بعض
الأدباء ، وتبنتها مؤرخا مجلة « شعر » التي راحت تدعو إليها في صخب ،
« وكان المضمون الأساسى لهذه الدعوة أن الوزن ليس مشروطاً في الشعر »
وإنما يمكن أن يسمى النثر شعراً ، لمجرد أن يتوافر فيه مضمون معين .
وعلى هذا الأساس راحوا يكتبون النثر مقطوعاً على أسطر ، وكأنه شعر
حر ، بل إنهم زادوا فطبعوا كتباً من النثر ، وكتبوا على أغلفتها كلمة
« شعر » .

ولقد سموا النثر الذي يكتبونه على هذا الشكل باسم « قصيدة النثر » وهو
اسم لا يقل غرابة وتفككا عن تعبير غيرهم « الشعر المنشور » . ذلك أن
القصيدة إما أن تكون قصيدة ، وهي إذ ذاك موزونة وليست نثراً ، وإما
أن تكون نثراً ، وهي إذن ليست قصيدة ، فما معنى قولهم « قصيدة النثر »
إذن ؟ . ثم تشير نازك إلى ما أحدثه هذا الاتجاه من اللبس في أذهان القراء
الذين أصبحوا يخلطون بينه وبين الشعر الحر الذي يبدو ظاهرياً وكأنه مثله ،
وخيل إليهم أن الشعر الحر نثر عادي لا وزن له .

(١) قضايا الشعر المعاصر ١٨١ و ١٨٣ نقلاً عن مجلة (شعر) العدد ١١ سنة ١٩٥٩

قالت : ولعل الحق مع القارىء . فكيف يتاح لإنسان لم يمنحه الله هبة الشعر أن يميز بين الشعر الحر الموزون وبين « قصيدة النثر » التي تكتب ، وهي نثر ، مقطعة وكأنها موزونة ، وتمثلت بقول محمد الماغوط ، وهو نموذج لما قد أسموه « قصيدة النثر » :

ليتني ورده جورية في حديقة ما
يقطفني شاعر كئيب في أواخر النهار
أو حانة من الخشب الأحمر
يرتادها المطر والغرباء
ومن شبائكي المملوطة بالخمر والذباب
تخرج الضوضاء الكسولة
إلى زقاقنا الذي ينتج الكتابة والعيون الخضرة
حيث الأقدام الهزيلة ترتفع دونما غاية في الظلام .
أشتهى أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة
أو صليبا من الذهب على صدر عذراء
تقل السمك لحبيها العائد من المقهى
وفي عينيها الجميلتين ترفرف حمامتان من بنفسج .
فهذا نثر اعتيادي لا يختلف عن النثر في شيء . . وقد أصبح القارىء
يقرأ الشعر الحر وهو موزون ، فيخلط بينه وبين نثر تترجم به قصائد
أجنبية ، ونثر عربي عادي يكتبه الأدباء مقطعا ، ويسمون به جرأة غير
علمية شعراً (١)

وكان من الذين ثاروا على تلك الدعوة اللبنانية الجديدة بعد نازك
الاستاذ رجاء النقاش على الرغم من أنه من أنصار الدعوة إلى الشعر المتحرر
الجديد في كلمة له في أخبار اليوم تحت عنوان « الشعر العربي برىء من هذه
الحركة » وكان مما جاء فيها قوله « إن هذه الدعوة الأدبية تتستر تحت اسم « قصيدة

النثر ، ولو أن أصحاب هذه الدعوة كتبوا كلاما فيه عذوبة الشعر وويه نبض الشعر دون أن يلتزموا بالقواعد المعروفة للقصيدة العربية ... لوجدوا ترحيبا كاملا من كل الذين يقرءون ويكتبون ...

ولكن أصحاب هذه الدعوة يكتبون كلاما ... ثم يقولون عنه إنه حركة تجديد مدروسة للشعر العربي . هدفها تخليص الشعر العربي من كل القيود المعروفة . . وعلى الأخص قيد الوزن أو الموسيقى ، ثم قيد القافية .

وقد أصبحت « قصيدة النثر » موجة أدبية رائجة في لبنان ، فلا يكاد يمر شهر واحد خلال السنوات الأخيرة إلا وتصدر مطابع بيروت ديوانا جديدا لأحد شعراء هذه الموجة . بل أن في لبنان ثلاث مجلات أدبية على الأقل تعتبر هذه الموجة هي حركة التجديد الرئيسية في الشعر العربي .

وقبل أن يظهر أصحاب هذه الموجة نجد أن حركة الشعر الجديد قد خرجت على القافية ووحدة البيت ، ولكنها تمسكت تمسكا تاما بالوزن . والشعر الجديد قد خرج على القافية في مقابل ...

ولكن الموجة الجديدة الواردة من بيروت والتي تسمى نفسها باسم « قصيدة النثر » تخلت تماما عن القافية ، وتخلت عن الوزن ، ولم تعطنا أى شيء بدلا من الأشياء التي فقدناها .

في ديوان من هذا الشعر بعنوان « القصيدة ك » ، يقول صاحب الديوان « توفيق صايغ » في أول قصيدة له :

« أريدنى عدما فى قبعة

وأريدك عينين منومتين وأصابع رشيقة

تعبت بالقبعة وبالرائين وبى

وتبعثنى أرنبا ينط »

ولست أقدم هذا النموذج من باب الطرافة ، أو قصدا لإضحاك أحد ،

فهذا هو نموذج حقيقى من ديوان الشاعر الذى يبلغ حوالى مائتى صفحة .

وشاعر آخر من أصحاب هذه المدرسة اسمه «أنسى الحاج» يقول في قصيدة «خطة» :

« كنت تصرخين بين الصنوبرات ، أتلقى صراخك ، وأتضرع
كي لا ترينى

كنت تصرخين بين الصنوبرات : تعال يا حبيبي . .
كنت أختبيء خلف الصنوبرات لئلا ترينى . .
فأجىء إليك فتهربنى . »

وعشرات من القصائد بهذا الشكل ، بل وعشرات من الدواوين تصدر
يوما بعد يوم . . وبعد ذلك تصدر مقالات وكتب في النقد تقول : هذا
شعر . . بل هذا هو الشعر .

وقد بدأت هذه الظاهرة في محاولة للزحف من بيروت إلى بقية أجزاء
الوطن العربي ، بل وكانت هذه الظاهرة من أكبر أسباب إساءة فهم الشعر
الجديد عند الكثيرين ، وهى السبب فى ظن عدد كبير من القراء — حتى
اليوم — أن الشعر الجديد خارج على الأوزان العربية المعروفة .

والحقيقة أن هذا الكلام لا علاقة له بالشعر الجديد أو القديم من
قريب أو بعيد . فهو إما كلام غامض لا معنى له مثل النموذج الأول ، أو كلام
على شيء من الوضوح مع قدر كبير من التفاهة والسطحية فى النموذج الثانى .
ولقد كان بالإمكان أن يخرج هؤلاء على كل قواعد الشعر المعروفة ومع
ذلك نحس فى كلماتهم بالنبض الحقيقى الصادق للشعر .

كان بإمكانهم أن يكتبوا كلاما فيه روح الشعر ، وإن كان خاليا من مظهره . .
وكان القراء والنقاد يستطيعون أن يقولوا : هذا شعر جميل حلو ، رغم المظهر
الخارجى .

لأن المسألة هنا متروكة للذوق الفنى ، وليست قائمة على قواعد ثابتة .
ولكنهم يريدون أن يقولوا أى كلام . . سواء كان هذا الكلام له معنى
أو لم يكن له معنى . . سواء كان له قيمة فنية أو كان خاليا من هذه القيمة . .

ثم بعد ذلك يريدون أن يضعوا لهذه الحركة قواعد . . ليسير عليها كل الشعراء العرب .

والشعر العربي، بل والشعر الإنساني كله، برىء من هذه الحركة الجديدة التي يلتفت حولها بعض أصحاب الأقلام في بيروت .
إن هذا الكلام لا يعطينا فلسفة عميقة تنبئ عن ثقافة كبيرة ، أو رؤية روحية عميقة ، ولا يعطينا تلك الموسيقى الداخلية .
وأخيراً فإن هذا التجديد الزائف لا يطعينا ما يمكن أن نأخذه من النثر من معلومات وحقائق .

فماذا بقي لهذه الحركة الزائفة التي تسمى نفسها باسم «قصيدة النثر» ؟
لا شيء . . لا شيء غير الكلام المشوش ، والسطحية ، والخيال المحدود المريض (١) .

ولعل في استطاعتنا الآن أن نتبين مدى البلبلة والاضطراب في سوق النقد الأدبي المعاصر من ناحية الشكل الشعري أو الإطار العام الذي يتحمل الأفكار والأخيلة والمعاني والعواطف والانفعالات ، ونتبين الصراع من ناحية هذا الشكل بين القديم والجديد ، أو بين التيار المتشد المحافظ أو الذي يميل إلى المحافظة ، والتيار الحديث النافر أو الجامح المتنكر لكل عرف أو تقليد . بل إننا رأينا هذه البلبلة والفوضى والاضطراب في صفوف المجددين أنفسهم ، إذ رأيناهم لا يتفقون على مفهوم هذا الجديد ، وإذا كان الأمر في الشكل على هذه الشاكلة بين الشعراء فما أخرى النقد أن يترددوا بين هذا وذاك . وكان العامل الأكبر في هذا التردد الولوع بالجدة والطراقة أولاً ، ثم متابعة تلك الظواهر ثانياً ، فإن النقد كان يساير هذه الحركات معجباً بها حيناً ، ومتنكراً لها حيناً ، ومن النقد من أصر على الإعجاب أو الزرابة ، ومنهم من تحول عن الإعجاب إلى الزرابة ، أو عن الزرابة

(١) رجاء النقاش : مقال بعنوان « الشعر العربي برىء من هذه الحركة » أخبار اليوم ،

إلى الإعجاب ، ومنهم من تردد بين هذا وذاك . ومؤدى هذه البلبلة أن تعاليم الشعر الجديد أو معالمه لم تتبلور بعد ، ولم تتهياً النفوس التهيؤ الكافي لاستقبالها . بل كان من الشعراء المجددين أنفسهم من رجع عن تجديده بعد أن رأى أن التماذى فى تلك المحاولة مخاطرة قد تودى بالشعر العربى . فقد كان « نزار قبانى » من أوائل الذين تمردوا على القيود التقليدية ولكنه ما لبث أن ندم على هذه الثورة ، إذ جاء فى فصل له نشر أخيراً « أيقنت أن التحرر من القافية العربية مغامرة قد تودى بطابع القصيدة العربية ، فالتحرر من القافية كالتحرر من غرائزنا يحتاج إلى أجيال ، فلنقبل هذه العبودية المحببة كما نقبل أن نعقد رباط العنق فى رقابنا ؛ ونجعل الخواتم فى أصابعنا . إنها عبودية جميلة من هذه العبوديات الجميلة . وما سر استعصاء القافية علينا ودلالها إلا لأنها مرتبطة بسر النغم . ولما كان النغم هو سر القصيدة فلك أن تتصور أى مغامرة مجنونة يقدم عليها من يحاول فك وتر العود عن العود . لن يبق من القصيدة العربية حينئذ سوى وعاء من الخشب كل نافخ فيه يستطيع أن يحدث صوتاً (١) .

ويبدو أننا لا نزال محتاجين إلى زمن طويل حتى يستطيع الذوق الفنى العام أن يقول كلمته ، فإن هذا الذوق العام لم يتكون بعد ، أو لم ينصهر الانصهار الكافى الذى يجعله يؤثر الإبقاء على القديم ، أو يفضل عليه النزعات الجديدة ، أو يؤثر تطوراً يستند إلى القديم ويضيف إليه ما يتهياً له من مقتضيات العصر . والأصوات التى سمعناها تنتصر لهذا رأى أو ذاك ، أو تشايع تيارات التجديد الواسعة أو المحدودة ، أو تتعصب للقديم على علاقته ، أحسبها أذواقاً فردية لا تمثل إلا أصحابها ، ولا تعبر إلا عن تقديرهم الذاتى ، ولست أراها معبرة عن الذوق العام فى هذا الفن الأدبى الخطير الذى لم تتح له عوامل الاستقرار . ومن أمثلة هذا التردد ما رواه الأستاذ الشاعر صالح جودت فى قوله :

« منذ عام واحد سمعت الدكتور محمد مندور يتحدث في نادي القصة عن الشيء الذي يسمونه بالشعر الجديد ، فيسميه « الشعر الصيني » . . . ويمضي في حديثه ساخراً من هذا الشيء سخرية مرة .

« ومنذ أيام التقينا بالأديب اليوغوسلافي الكبير «إيفو اندريتش» حول مائدة شاي في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . وكان الرجل - الذي يحمل جائزة نوبل - لطيفاً حين قال إنه لا يملك هدية يقدمها إلينا إلا أن يقدم لنا بعض نتاجه . . . وقرأ علينا مقطوعة حلوة من النثر الشعري باللغة الفرنسية ، على أن يتفضل الدكتور مندور بترجمتها إلى اللغة العربية ترجمة فورية . . . وانتهى الرجل من قراءة المقطوعة . .

« وبدلاً من أن يتفضل الدكتور مندور بإنجاز ما وعد هرب من الترجمة ، وأثار مشكلة عجيبة ، حين راح يقص على المحتفي به أننا هنا نعيش في معركة بين الشعر التقليدي والشعر الجديد الذي لا يعترف بالوزن ولا بالقافية . ثم مضى يشرح للضيف وجهة نظره ، فإذا هو يتنكر للشعر الخالص - الذي يسميه الشعر التقليدي - وينتصر للشيء الذي يسميه شعراً جديداً . . بعد أن كان يسميه بالشعر الصيني .

ويتابع الأستاذ صالح جودت حديثه قائلاً : وأنا لا أنقل لكم هذه الحكاية لأقول إن الدكتور مندور تنكر للرأي الذي سمعناه منه في العام الماضي بهذه السرعة . . ولكني أنقلها لكم لأقول إن الأستاذ عبد الرحمن صدقي انبرى للدفاع عن الشعر الخالص في صدق وإخلاص . . مما حمل الرجل على أن يقول للدكتور مندور عبارة نصها « لقد جئت إلى هنا لأتعارف إليكم ، لا لأكون حكماً في معارككم » ؟ ما كان أغنانا عن سماع هذه الكلمة ونحن نحتفل بالضيف (١).

الفصل السادس

نقد المعاني الأدبية

ومعاني الأدب إحدى العناصر المهمة فيه ، بل هي أهم الأسرار التي تبعث في القارئ والسامع الإعجاب بالأدب والأديب بمقدار ما تثير في النفس من إحساس بعظمة الفن الأدبي بما يوجد فيه من مظاهر السمو التي لا توجد فيما يؤلف من كلام الناس ، وما يعرف عن طرائقهم في التعبير عن المقاصد والأغراض. ولعل هذا هو السبب في احتفال طائفة كبيرة من نقاد الأدب بالمعاني ، والذهاب إلى أنها كل شيء في العمل الأدبي ، حتى ما يكون فيه من افتنان في التعبير والصياغة، أو ما يبدو أنه كذلك، فإن مرجعه في مذهبهم إلى المعنى الذي استدعى ألفاظه وأساليبه وساق نحوها .

إن تلك المعاني هي الأثر الذي يبقى في النفس والعقل عند الأدباء وغير الأدباء ، وهي التي يجاوز تأثيرها البيئة والحياة والعصر والجنس إلى سائر البيئات وألوان الحيوانات ، ومتتابع العصور ، ومختلف الأجناس . ولا شك أن العمل الأدبي الذي يستطيع أن يحظى بقبول القلوب وإرضاء الأذواق والعقول هو الأدب الذي يجد فيه كل إنسان نفسه وحسه وفكره . ومن ثم عدت الفلسفة قسماً من أقسام الأدب عند بعض النقاد « لأن بعض الحكماء اتجه في تأليفه وجهة أدبية ، أو لأن بعض الأدباء اتجهوا وجهة فلسفية (١) » .

ومن ثم كان أكثر ما تناول النقاد المعاني التي تداولها الأدباء . وفي العصور الأولى كان الكلام جله في نقد تلك المعاني ، وذلك أنهم كانوا

يسلمون ابتداءً بقدرة الأديب على صحة التعبير ، واهتدائه إلى ما يقوّم الشكل ، وإلى عناصر الجمال في الصياغة ، مع التسليم بتفاوت الأدباء في الأخذ بأسباب تلك الصياغة .

وقد حاول النقاد في كل عصر أن يحصروا الجهات التي ينظر منها إلى المعاني الأدبية ، فتكلموا في أهميتها ، وتكلموا في صوابها وخطئها ، كما درسوا بعناية مظاهر ابتكارهم وعوامله ، ومظاهر الاحتذاء والتقليد وعوامله ، ومحاسنه وعيوبه ، كما درسوها من ناحية الحقيقة والخيال ، ومن ناحية العاطفة والعقل والحس . وفي كل عصر يأتي جديد يضاف إلى ما عولج من نواحي المعاني المختلفة ، أو يتعمق في إحدى تلك النواحي .

وكان أول ما تناول النقاد من تلك المعاني البحث في صحتها ، والنظر في مطابقتها لما لا ينكره العقل الإنساني ، والحقائق التي تعرفها بيئة الأديب ، الذي يعاب ويوصف بالخطأ إذا ما حاول الخروج على ما يعرف الناس ، أو ما تسلم عقولهم وثقاتهم وتجاربهم به . ومن الأوليات أن الأديب ينبغي ألا يوصف بالجهل ، لأنه إذا عرف عنه ذلك فلن يقبل منه قول . وقد ألف أبو هلال العسكري باباً طويلاً في « التنبيه على خطأ المعاني وصوابها » وذكر من أنواع الخطأ أن يكون الأديب فيما أتى به كاذباً ، وإن كان كلامه مستقيم النظم ، مثل قول القائل . حملت الجبل ، وشربت ماء البحر ، ومنها أن يعتمد إلى المحال فيصوره ببيان كقولك : آتاك أمس ، وآتيتك غداً ، وكل محال فاسد . ومنها أن يطلق الشيء على غير ما هو له كقول الراعي :

يكسو المفارق واللبات ذا أرج من قصب معتلف الكافور درّاج
أراد المسك ، فجعله من قصب الظبي ، والقصب المعنى ، وجعل الظبي يعتلف الكافور ، فيتولد منه المسك ، وهذا من طرائف الغلط . وقريب منه قول زهير :

يخرجن من شربات ماؤها طحل على الجذوع يخفن الغم والغرقا

ظن أن الضفادع بخرجن من الماء مخافة الغرق . . . وهذا نقد مصيب ، لأن أبا هلال يريد للأديب أن يكون واسع الثقافة والمعرفة ، أو في المعنى الذي يتعرض له في الأقل . . . وعلى الأديب أن يعرف طبائع النفوس وما تحب وما تكره ، حتى لا يجيء بما يخالف هذه الطباع ، فيرمى بالغفلة والجهالة . لقد أخطأ الأعشى حين قال في حبيبته :

وما رابها من ريبة غير أنها رأت لمتى شابت وشابت لداتيا
فأى ريبة عند امرأة أعظم من الشيب ؟ ومثله قوله :

وأنكرتني وما كان الذي نكرت من الحوادث إلا الشيب والصلعا
وأعجب منه قوله أيضا :

صدت هريرة عنا ما تكلمنا جهلاً بأمّ خليلد حبل من تصل

أأن رأت رجلاً أعشى أضرب به ريب الزمان ودهر خاتل خـبـل

فأى شيء أبغض عند النساء من العشا والضر يتبينه في الرجل ؟ وأعجب ما في هذا الكلام أنه قال : حبل من تصل هذه المرأة بعدى ، وأنا بهذه الصفة من العشا والفقر والشيب ؟

أما أبو هلال فإنه يحذر من مغالطة النفس ، فلا يقع فيما وقع فيه الأعشى ، حين يقول :

فلا تعجبا أن يعين المشيب فما عين من ذاك إلا معيبا

إذا كان شبي بغيضاً إلى فكيف يكون إليها حبيباً ؟

ومما عابوه في المعاني أيضاً ماسماه قدامة بن جعفر « الاستحالة والتناقض ، بأن يجمع الأديب بين المتقابلين اللذين يستحيل اجتماعهما ، فيزيد بن مالك العامري في قوله :

(١) راجع كتابنا « أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية » ص ١٥٧ من

أكف الجهل عن حلماء قومي وأعرض عن كلام الجاهلينا
يخبر أنه يحلم عن الجهال ولا يعاقبهم ، ثم ينقض ذلك في البيت الثاني
حيث يقول :

إذا رجل تعرض مستخفا لنا بالجهل أوشك أن يحينا
فذكر أنه كاد أن يفتك بمن جهل عليه ، وهكذا ناقض الشاعر نفسه
فوقع في الخطأ . وقريب من هذا قول عبد الرحمن بن عبيد الله القس :
أرى هجرها والقتل مثلين فاقصروا ملامكم فالقتل أعفى وأيسر
فأوجب أن الهجر والقتل سواء . ثم ذكر أن القتل أعفى وأيسر ،
ولو أتى بلفظ « بل » استوى وسلم من الاستحالة والتناقض . .

وكذلك رسم قدامة للشعر صورة المعاني التي يعمد إليها الشعراء
ويحققون بها أغراضهم ومقاصدهم بما يؤلفون في فنون الشعر ، وجعل هذه
المعاني أصولاً للإجادة ، وعد الخروج عليها عيباً من العيوب التي تقعد
بالشعر عن بلوغ غايته . ومن ذلك قوله « إنه لما كانت فضائل الناس من
حيث هم ناس ، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان على
ما عليه أهل الآلباب من الاتفاق في ذلك ، إنما هي العقل والشجاعة والعدل والعفة
كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيباً ، والمادح بغيرها مخطئاً (١) . . .
والهجاء ضد المديح فكما كثرت أضداد المديح في الشعر كان أهجى ، ثم تنزل الطبقات
على مقدار قلة أصناف الأهاجى فيها وكثرتها (٢) . . وليس بين المراثية والمدحة
فضل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك (٣) . . والشئ لا يشبهه
بنفسه ، ولا بغيره من كل الجهات ، إذ كان الشيطان إذا تشابهها من جميع
الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا فصار الإثنين واحداً ، فبقى أن

(١) نقد الشعر ٢٨ — ٤٣ (طبعة بريل — ليدن ١٩٥٦) وقد ذكر قدامة الفضائل
الأصلية المركبة ، كما شرح الإجادة بالإغراق في فضيلة واحدة أو فضيلتين من هذه الفضائل ، كما
شرح اختلاف المدائح باختلاف طبقات الممدوحين .

(٢) المصدر السابق ٤٤ (٣) المصدر السابق ٤٩

يكون التشبيه وإنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعسهما ويوصفان بها ، واقتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها ، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها ، حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد (١) . . . والوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات ، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم وصفاً من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ، ثم أظهرها فيه وأولاهها ، حتى يحكيه ويمثله للحس بنعته (٢) . . . والنسيب الذي يتم به الغرض هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك في الصباية ، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة ، وما كان فيه من التصابي والرقّة أكثر مما يكون فيه من التخشن والجلادة ، ومن الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه من الإباء والعزة ، وأن يكون جماع الأمر فيه ما ضاد التحفظ والعزيمة ، ووافق الانحلال والرخاوة ، فإذا كان النسيب كذلك فهو المصاب به الغرض (٣) .

هذا شيء قليل مما كتب نقاد العرب القدامى في المعاني ، وهو يمثل لونا واحداً من ألوان كثيرة لخصناه هنا على سبيل المثال والإشارة ، لا على سبيل الحصر والاستيعاب ، وإلا فإن إلى جانب هذا الرأي آراء كثيرة ، وبحوثاً جليلة ، واتجاهات موافقة إلى جانب كثير من التيارات المضادة .

(١) المصدر السابق ٥٥

(٢) المصدر السابق ٦٢

(٣) المصدر السابق ٦٥

فكرة الصدق في النقد المعاصر

والمتتبع لتيارات النقد الحديث يرى في كثير منها اتجاهًا نحو التفهم العميق الروح الأعمال الأدبية وأهدافها ، وما ينبغي أن تكون عليه حتى تستطيع أن تسير العصر ، وتجاري تيار الحياة ، وبذلك يكون الأدب معبرًا عنها هي وعن الأديب الذي يعيش فيها ، لا عن حياة لا يحياها الأديب ، أو لا تحياها الجماعة التي يعيش بينها ، وفي هذه المطابقة بين الأدب ومشاعر الأديب وإحساس الجماعة يلتبس الصدق الفني الذي يطالب به الأدباء ، وينشد في الأعمال الأدبية والفنية ، ليكون الشعر والكتابة والخطابة متسمة بالصدق فيما تعبر عنه من العواطف والانفعالات والآلام والآمال ، « وإذا كان الشعر يدل على الشاعر كما عرفناه في حياته العامة والخاصة ، فهذه آية الشاعرية الأولى ، لأن الشعر تعبير ، والشاعر هو الذي يعبر عن النفوس الإنسانية . فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته في قوله فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى ، وهو إذن ليس بالشاعر الذي يستحق أن يتلقى منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير (١) .

ويرى العقاد أن البارودي قد رسم في شعره صورة نفسه ، فبدأت فيه شخصيته ناصعة الوضوح ، فكان هذا سرا من أسرار عظمته : « وإذا بلغ التوافق بين خلائق المرء وديوانه هذا المبلغ فتلك آية التعبير الصادق المبين ، أو تلك آية الشاعرية والملكة الفنية . وموضع التفوق في شعر البارودي أنه ارتقى في التعبير عن الشخصية هذا المرتقى الرفيع في عهد كان حسب الشاعر فيه أن يحكم الصناعة ، وينقل الخواطر العامة ، ليحسب من المتفوقين البارزين .

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي للعقاد : ١١٣

تفقدرة الرجل على أن يجمع بين أحكام الصناعة وشرف العبارة وصدق
الإبانة عن كل سريرة من سرائره ، وكل لون من ألوان طبعه في غير
سخف ولا استرخاء ولا تكلف هي عنوان الحياة في تلك الشخصية ، وعنوان
القوة الماضية في تلك الشاعرية ، لأنها مضت إلى غايتها من وراء الغشاوات
والعراقيل والمغريات (١).

ويبدو أن هذا الجانب من جوانب الأدب والنقد كان من أهم الجوانب
التي وابعها العقاد ، وجدّ في البحث عنها ، واتخذها مقياساً من أهم المقاييس
التي قاس بها الأدب والأدباء ، وقد طبق العقاد هذا المقياس تطبيقاً جيداً
في نقده اللاذع لشوقي وشعره الذي ارتفع به إلى درجة الإمارة ولقبه
بها الناس شطراً كبيراً من حياته . والعقاد في هذا النقد أو في تطبيق هذه
القاعدة ينزع عن شوقي ميزة المطابقة والصدق في فنه ، أي أن شوقياً تبعاً
لهذا المقياس كان لا يصف نفسه ، ولا يعبر عن طبيعة المجتمع الذي عاش
فيه ، ولم يتأثر بالعوامل التي تكون مزاج هذه الأمة في توثبها وتطلعها إلى
حياة الكرامة والحرية ، وأن شوقياً إذا جرد شعره من مظاهر الصنعة
والتقليد لم يبق للأدب أو لم يبق لحياة الأديب وطبعه ومجتمعه منه شيء .

ومن أمثلة ذلك أن العقاد تناول فيما تناول في « الديوان » هذا الجانب
أو هذا المقياس الفني ، ونشده في شعر شوقي ، ولا سيما في قصيدته التي رثى
فيها الزعيم محمد فريد ، ومطلعها :

كل حى على المنية غاد تتوالى الركاب والموت حاد (٢)

ووازن بينها بين قصيدة المعري المشهورة :

غير مجد في ملستي واعتقادي نوح باك ولا ترنم شاد

وهي من بحرهماو على رويها ، وتعرض العقاد لما بدا في قصيدة شوقي

(١) المصدر السابق : ص ١٤٠

(٢) الشوقيات ٣/ ٥٥ (مطبعة دار الكتب - القاهرة ١٩٤٦)

من روح التشاؤم ، والسخط على الحياة ، ووصف باللغو والكذب كلام شوقي في فلسفة الموت والحياة ، فشرح كيف أن هذه المعاني كانت طبيعية في قصيدة المعري ، لأنها صورة لحياته ، أو لأنها مجتمعة فلسفته التي صنعتها تلك الحياة » ولقد طمح شوقي إلى معارضة المعري في قصيدة من غرر شعره ، لم ينظم مثلها في لغة العرب ، ولا نذكر أننا اطلعنا في شعر العرب على خير منها في موضوعها . والمعري رجل تيمم هذه الحياة محراباً ، واجتواها غاباً ، وصدف عنها سراياً . لا بس منها خفايا أسرارها ، واشتف مرارة مقدارها ، وتتبع غواير آثارها ، وحواضر أطوارها ، فإذا هو نظم في فلسفة الحياة والموت كما تراءت له فذلك مجاله ، وتلك سبيله .

وأين شوقي من هذا المقام ؟ إنه رجل أرفع ما اتفق له من فرح الحياة لذة يباشرها أو تباشره ، وأعمق ما هبط إلى نفسه من آلامها إعراضة أمير أو كبير ، وما يمثل هذا ينظم الشاعر في فلسفة الموت والحياة . . . إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء ، لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها . . وصفوة القول أن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء . وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوى ، والحقيقة الجوهرية (١) .

ولا شك في أننا نجد في هذا النقد التطبيقي كثيراً من الصواب ، وليس من الصواب أن يوصف الناقد في هذا الكلام بأنه يتجنى على الشاعر أو على أدبه ، فإن الصدق عامل كبير من عوامل التأثير بالفن « فحينما نرى قدراً كبيراً من الصدق في المحاكاة يكون ذلك مدعاة لاغتيابنا ، وهذه اللذة التي نحس بها هي لذة مشروعة ، تكرر جزءاً من الأثر العميق الذي تبعثه في نفوسنا فنون المحاكاة جميعاً . ولذلك فإن الصدق والواقعية خير من

«الوجه الجمالية . . إن الناقد محقّ حينما يطالب الفنان بالصدق أو مشاكلة الواقع ، لأن الصدق مصدر للذة (١) .

ثم إن شخصية الأديب تتجلى أكثر ما تتجلى في صدق تعبيره عن نفسه وعن حقيقة مشاعره ، ولا تتجلى في الصور التي يعرضها ، وإن كثرت وتتابع ، فليس الأمر أمر صور تؤلف من هنا وهناك ، ولكن الفنية الحققة هي الفنية التي تلازم الشخصية ولا تنفصل عنها ، وتفقد هذه الصور قيمتها « إذا كنا لا نراها تنحدر من حالة نفسية ، ولا تنشأ عن باعث بالذات ، وإنما نراها تتعاقب وتتجمع بدون أن نحس فيها تلك النعمة الصادقة التي تأتي من القلب لتنفذ إلى القلب . وليت شعري ما عسى أن يكون شأن صورة تقطع من لوحة وتنقل إلى لوحة أخرى ذات موضوع آخر ؟ وما عسى أن يكون شأن شخصية تنتزع من جوّها وشخصياتها المحيطة بها لتنقل إلى جر آخر (٢) ؟

وفي أدبنا العربي كثير من آيات التنبيه إلى معالم الجودة في الأدب ، وقياسه بمقياس الطبع والصدق في التعبير عن النفس ، وأثر ذلك في تقبل هذا الأدب والتأثر به ، وإلى ذلك يشير أبو عثمان الجاحظ في قوله عن الأدب إنه إذا كان معناه شريفاً ولفظه بليغاً ، وكان صحيح الطبع بعيداً من الاستكراه ، ومنزهاً عن الاختلال ، مصوناً عن التكلف « صنع في القلوب صديق الغيث في التربة الكريمة . ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة ، ونفذت من قائلها على هذه الصفة أصحبها الله من التوفيق ومنحها من التأيد ما لا يمتنع معه من تعظيمها صدور الجبابرة ، ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة » وروى الجاحظ مصداق ذلك قول « عامر بن عبد قيس » : « الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب ، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الأذان . وقول الحسن — وقد سمع رجلاً يعظ فلم تقع

(١) جورج سانتيانا : (الإحساس بالجمال) ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي ٤٨

(مكتبة الأنجلو المصرية — القاهرة)

(٢) بندتو كروتشه : الجمال في فلسفة الفن ٤٨ ترجمة سامي الدروبي (دار الفكر العربي

— القاهرة ١٩٤٧)

موعظته بموضع من قلبه ، ولم يرقّ عندها . — : ياهتا إن ، بقلبك لشرّاً
أو بقلبي (١) !

وهذا الكلام ينبغي أن يتلقى بمفهومه الأعم ، فلا يقتصر الوصف بتلك
الصفات على كلام الوعظ ، لأن الوعظ ليس إلا ضرباً من الكلام ، وهدفه
التأثير كسائر ألوان الأدب ، ومعنى قول الحسن لذلك الواعظ الذي لم يقع
كلامه موقعه من قلبه « إن بقلبك لشرّاً » أن وعظه لم يصدر عن اعتقاد بما
يقول ، ولا انفعال بما يعظ ، وإنما كان كلاماً مصنوعاً ، يتصيد صاحبه
معانيه مما سمع وحفظ ، فلم ينبع من مشاعره ، ولم ينبعث عن انفعالات ذاتية ،
أو عواطف صادقة ؛ ولذلك وصف قلبه بأنه يخوى شرّاً ، أى أنه يعلن
غير ما يخفى ، ويعبر عمالاً يجده ، وأنه يقول قولاً لا يجد فيه أثراً لقوة الإيمان ،
أو لحرارة الشعور .

ولقد كثر في النقد الحديث النظر إلى ناحية الصدق في التعبير عن
الشخصية وفي البحث عن مقوماتها ، والملاءمة بين الشخصية ومقوماتها من
ناحية ، وإنتاجها الفني من ناحية أخرى ، وفيما نقد به العقاد شوقياً أثر واضح
للبحث في هذه الملاءمة بين الأدب والأديب ، وأصبح من الكلمات المأثورة ،
التي تمثل اتجاهها له أهميته واعتباره في التقدير كلمة « الأدب هو الرجل »
أو « الفن هو الرجل » فإذا لم تتحقق هذه الكلمة أو إذا لم يتحقق ما تعنيه
هذه الكلمة فقد الأدب ، أو فقدت الفنية في الأدب مظاهرها ، كما فقدت ينبوعها
الأصلي الذي تستقي منه « ذلك أن الشاعر يجب أن يتمثل في شعره إلى حد ما
فإذا كان الشاعر مجيداً حقاً فشعره مرآة نفسه وعواطفه ، ومظهر شخصيته
كلها ، بحيث تقرأ قصائده المختلفة فتشعر فيها بروح واحد ونفس واحد وقوة
واحدة ، ويختلف هذا الشعر شدة ولينا ، ويتباين عنفاً ولطفاً ، ولكن
شخصية الشاعر ظاهرة فيه ، محققة للوحدة الشعرية التي تمكنك من أن تقول :

(١) البيان والتبيين ١/٤٨ بتحقيق الأستاذ عبد السلام هارون (مطبعة لجنة التأليف

هذا الشعر لفلان ، أو هو مصنوع على طريقة فلان (١).

ويبلغ هذا المنهج مداه فى كتاب كامل ، ودراسة مستقلة ، فى كتاب « ابن الرومى » الذى ألفه الأستاذ العقاد إذ يقوم جل الدراسة فيه على هذا المنهج الذى يبحث عن الشخصية فى نتاج الأديب ، ويبحث عن الصدق فى التعبير عن تلك الشخصية بما لها وما عليها ، ويقول العقاد فى تمهيده « هذه ترجمة وليست بترجمة ، لأن الترجمة يغلب أن تكون قصة حياة ، وأما هذه فأحرى بها أن تسمى صورة حياة ، ولأن تكون ترجمة ابن الرومى صورة خير من أن تكون قصة ، لأن ترجمته لا تخرج لنا قصة نادرة بين قصص الواقع أو الخيال ، ولكننا إذا نظرنا فى ديوانه وجدنا مرآة صادقة ، ووجدنا فى المرآة صورة ناطقة لا نظير لها فيما نعلم من دواوين الشعراء ، وتلك مزية تستحق من أجلها أن يكتب فيها كتاب » ثم يعرض فى هذا التمهيد لما وصف به ابن الرومى بأنه يغوص على المعانى النادرة ، فيستخرجها من مكانها ، ويبرزها فى أحسن صورة ؛ فيتساءل العقاد : ما الغوص على المعانى النادرة ؟ وما النظم العجيب والتوليد الغريب ، إن لم يكن ذلك كله مصحوبا بالطبيعة الحية والإحساس البالغ والذخيرة النفسية التى تتطلب التعبير والافتنان فيه ؟ إن كثيرا من النظمين ليغوصون على المعانى النادرة ليستخرجوا لنا أصدافا كأصداف ابن نباتة وصفى الدين ، أو لآلى رخيسة كلالى ابن المعتز وابن خفاجة وإخوان هذا الطراز ، وإن الغوص على المعانى النادرة هو لعب فارغ ك لعب الحواة والمشعوذين ، إن لم يكن صادق التعبير مطبوع التمثيل أو التصوير وعلى الأوراق المالية رسوم ونقوش وأرقام وحروف ، ولكنها برسومها ونقوشها وأرقامها وحروفها لا تساوى درهما إن لم يكن وراءها الذهب المودع فى خزانة المصرف ! فالإحساس هو الذهب المودع فى خزانة النفس ، وهو الثروة الشعرية التى يقاس بها سرة الكلام . ثم يقول إن ابن الرومى هو الشاعر من فرعه إلى قدمه ، والشاعر فى جيده

ورديته ، والشاعر فيما يحتفل به وفيها يلقيه على عواهنه ، وليس الشعر عنده لباساً يلبسه للزينة في مواسم الأيام ، ولا لباساً يلبسه للابتذال في عامة الأيام ، كلا ، بل هو إهابه الموصل بعروق جسمه ، المنسوج من لحمه ودمه ، فللرديء منه مثل ما للجيد من الدلالة على نفسه ، والإبانة عن صحته وسقمه . بل ربما كان بعض رديته أدل عليه من بعض جيده ، وأدنى إلى التعريف به والنفاذ إليه ، لأن موضوع فنه هو موضوع حياته ، والمرء يحيا في أحسن أوقاته ويحيا في أسوأ أوقاته ، ولقد تكون حياته في الأوقات السيئة أضعاف حياته في أحسن الأوقات (١).

وقد طبق الدكتور طه حسين هذا الأصل النقدي على كثير من تناولهم وتناول أدبهم ، وجعله من أهم المقاييس التي قاس الأدب بها ، ونشده في أكثر ما نقد من فنون الشعر والنثر والتأليف . وقد عرض لكتاب المرحوم « الدكتور أحمد أمين » الذي سماه « فيض الخاطر » بالدراسة والنقد ، وقبل أن يقول كلمة واحدة في الموضوع الذي قصد إليه تكلم طويلاً عن أهم معالم الشخصية التي عرفها في أحمد أمين ، ووصفه بأنه جمع خصلتين محببتين إلى النفوس : خصلة الذكاء النافذ البعيد العميق ، وخصلة البساطة الهادئة الظريفة التي تثير الابتسام ، وقد تدفعك أحياناً إلى أن تغرق في الضحك إغراقاً . ثم يرسم له صورة دقيقة أخرى تألف من الهدوء الهادئ ومن الثورة الثائرة . ثم يرى الدكتور طه أنه قد أطنب وأسهب ، وبسط في المقدمة ، ولم يبلغ كتاب « فيض الخاطر » بعد ، فيقول للقارىء : « ترفق أيها القارىء الكريم ، فإن كتاب « فيض الخاطر » ليس إلا خلاصة طريقة عذبة ممتعة لهاتين الصورتين ، ولهذه المتناقضات التي تؤلف هاتين الصورتين . في هذا الكتاب ذكاء أحمد أمين وبساطته ، وفي هذا الكتاب هدوء أحمد أمين وثورته . ولك أن تقرأ الكتاب من أوله إلى آخره ، وأن تعرض ما فيه من الفصول والمقالات على هذه الخصال الأربع ،

فستجدها ممثلة فيه أصدق تمثيل وأقراء، تراها تتمثل جملة وتتمثل تفاريق . تراه في فصل واحد ذكيا بسيطا ، وهادئا ثائرا ، وتراه في فصل آخر وقد غلبت خصلة أو خصلتان من هذه الخصال على ما كتب ، فظاهر الذكاء والهدوء ، وظهرت البساطة والشررة . وتستطيع أن تلائم بين هذه الخصال كما أحببت جمعاً وتفريقاً ، وحذفاً وإثباتاً ، فلن يفلت منها فصل من فصول الكتاب (١) .

ولا شك أن مثل هذه الدراسة التي يبحث فيها الناقد عن شخصية الأديب ، وعن تأثيرها في آثاره الفنية إنما تمثل مذهباً من مذاهب النقد ، هو الذي يعرف بالمنهج النفسى ، وهذا المنهج يرى أصحابه أن العمل الأدبى هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة ، وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية ، ونشاط ممثل للحياة النفسية . والمنهج النفسى هو الذى يتكفل بالإجابة على الطوائف الآتية من الأسئلة أو يحاول الإجابة عنها:

١ — كيف تتم عملية الخلق الأدبى؟ ما هى طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها ، وكيف تتركب وتتناسق؟ كم من هذه العناصر ذاتى كامن فى النفس ، وكم منها طارىء من الخارج؟ ما العلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية؟ كيف تستنفذ الطاقة الشعورية فى التعبير عنها؟ ما الحوافز الداخلية والخارجية لعملية الخلق الأدبى؟ ..

٢ — ما دلالة العمل الأدبى على نفسية صاحبه؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة ونستنتجها؟ هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الأدبى أن نستقرئ التطورات النفسية لصاحبه؟ ..

٣ — كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبى عند مطالعته؟ ما العلاقة بين الصورة اللفظية التى يبدو فيها ، وبين تجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية؟ كم من هذا التأثير منشؤه العمل الأدبى ذاته؟ وكم منه منشؤه من ذوات الآخرين واستعدادهم؟ ...

هذه الطوائف الثلاثة من الأسئلة يتصدى لها المنهج النفسى ، ويحاول الإجابة عليها (١).

وقد ألفت بعض الكتب القليلة التى عرضت لهذا المنهج ، وأشارت إلى بعض أعلامه من النقاد المتقدمين والمتأخرين ، وفى مقدمة هذه الكتب كتاب الأستاذ محمد خلف الله الذى سماه «من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده» وقد حرص فيه على أن يبين المدى الذى يمكن دارس الأدب وناقده أن يسيرا إليه فى استخدام وجهة النظر النفسية للكشف عن طبيعة الأدب فى إنشائه وذوقه ، دون أن يفقدا فى بحثهما خصائص المنهج الأدبى واستقلاله (٢).

والدكتور طه أحد أولئك الذين درسهم الأستاذ خلف الله ، وشرح ما فى مذهبهم النقدى من تطبيقات للمنهج النفسى ، وأرجع إلى هذا المنهج كثيرا من دراساته ونقده. فهو حين يتعرض لدراسة الغزل العربى فى صدر الإسلام مثلا يقيم درسه على أساس سيكلوجى اجتماعى ، فيبحث حياة أبناء المهاجرين والأنصار فى البادية وفى الحاضرة ، ويدرس ما كان للفقر واليأس والحرمان من أثر فى نفوس أهل البادية ، وما كان للثروة والغنى - حين اجتماعا إلى اليأس من الحياة العملية - من أثر فى نفوس أهل الحاضرة ثم ما كان للإسلام والقرآن من أثر فى نفوس هؤلاء وأولئك ، إذ حيل بينهم وبين حياتهم الجاهلية ، ونشأ فى نفوسهم شيء من التقوى فيه سدا جنة بدوية ورقة إسلامية « انصرف هؤلاء الناس عن حروبهم وأسباب لهوهم الجاهلى كما انصرفوا عن الحياة العملية فى الإسلام إلى أنفسهم ، فانكبوا عليها ، واستخلصوا منها نعمة لا تخلو من حزن ، ولكنها نعمة زهد وتصوف (٣) ». وهو حين يبحث القصص الغرامية الذى نشأ حول هذا

(١) النقد الأدبى : أصوله ومناهجه ، اسيد قطب ٢٠٠ (دار الفكر العربى - القاهرة

(١٩٤٧)

(٢) ظهرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٤٧ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة

والنشر)

(٣) حديث الأربعاء ١/ ٢٣٧

الشعر يوازن بين بعضه وبعض من حيث عمل الخيال فيه ، ومن حيث انطباقه على الطبيعة الإنسانية ، ويحلل شخصياته تحليلاً نفسانياً وبين اصطراع العواطف المتناقضة في نفوسهم ، واصفاً كل قصة بطابعها الذي يكشف عنه التحليل . وهو حين يدرس شوقياً وحافظاً ينفذ إلى طبيعتهما ومزاجيهما ، ويربط بين نفس كل منهما وشعره ، ويلتزم من الصفات النفسية الشخصية داعياً للنجاح أو الإخفاق في هذا الفن أو ذاك . فقد كانت نفس حافظ مثلاً « بسيطة يسيرة لاحظ لها من عمق ولا تعقيد ، وكانت لهذه الخصال نفسها محبة إلى الناس مؤثرة فيهم ، وكان شعر حافظ صورة صادقة لهذه النفس البسيطة اليسيرة ، فأحبوه كما أحبوا مصدره »^(١) .

كانت نفس حافظ قوية الحس كأشد ما تكون النفوس الممتازة قوة حس وصفاء طبع واعتدال مزاج ، وكانت إلى ذلك وفيه رضية لا تستبقي من صلاتها بالناس إلا الخير ، ولا تحتفظ إلا بالمعروف ، ولا ترى للإحسان والبر جزاء يعدل الإشادة به والثناء عليه ، ونصبه للناس مثلاً يحتذى ، ونموذجاً يتأثر ، وكانت إلى هذا وذاك ترى ديناً عليها — لا أقول لنفسها ولا أقول للناس — وإنما أقول للفن والحق والتاريخ ، ألا ترى خيراً إلا سجلته ، ولا تحس معروفاً إلا أذاعته . . ومن هنا برع حافظ في فن الرثاء ، وعلى الأخص في زعماء الوطنية ، وكان لشعره لون من الخطابة يمنحه قوة غريبة تسيطر على نفوس الجماعات ، فتفعل فيها الأعاجيب (٢) .

وإذا كانت طبيعة حافظ كما يرى الدكتور طه يسيرة جداً لا غموض فيها ولا عسر ولا التواء ، فإنك لن تجد في شعره عمقاً ، ولئن حللته وأخرجته من صورته الرائعة فلن يترك في نفسك أثراً .

أما طبيعة شوقي فشيء آخر . . معقدة ينبئنا شوقي نفسه بتعقيدها ، فيها أثر من العرب ، وأثر من الترك ، وأثر من اليونان ، وأثر من الشركس .

(١) حافظ وشوقي ١٩٨

(٢) حافظ وشوقي ١٥٣ وانظر « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب وتقدمه » ١٣١

التقت كل هذه الآثار وما فيها من طبائع ، واصطلحت على تكوين نفس شوقى ، فكانت هذه النفس بحكم هذه الطبيعة أو الطبائع أبعد الأشياء عن البساطة وأناها عن السذاجة . وهى بحكم هذا التعقيد والتركيب خصبة كأشد ما يكون الخصب ، غنية كأوسع ما يكون الغنى (١) .

* * *

وعلى هذا النحو عنى طه حسين بهذا الجانب من جوانب النقد فى أكثر كتاباته ، وسرت هذه الروح إلى كثير من النقاد ، وكانت من أبرز النواحي التى عنى بها النقد والدرس الأدبى للأشخاص أو لأعمالهم الأدبية ، وأعنى بهذه الناحية محاولة البحث عن معالم الشخصية فى الأثر الأدبى ، أو مطابقة ما عرف منها عليه ، واتخاذ للملاءمة بينهما دليلاً على الشاعرية الناضجة الصادقة ، ولا يبقى بعد الشعور الصادق الذى يظهر أثره فى الأدب ، والذى ينبع من أعماق الأديب ، وكونته عوامل كثيرة منها الوراثة والبيئة والثقافة وطبيعة الحياة ، لا يبقى بعد هذا الشعور إلا نشدان العبارة الفنية عنه ، وتلك العبارة أيضاً تعد من أهم مظاهر الشخصية ، وأسباب الدلالة عليها . فلم تقف العناية بهذا البحث عند ذينك الناقلين الكبارين ، بل إنك لتلتمسهما عند كتاب كثيرين ، وعند نقاد غيرهما ، ومن أبدع مظاهر الانتفاع بهذا الجانب فى نقد الأدب وتقويم الأدباء على أساسه ما كتبه الشاعر حسن كامل الصيرفى فى الموازنة بين الشاعرين الكبيرين « حافظ وشوقى » ويكفى أن نسوق « مثلاً واحداً من كتابته فى الموازنة بينهما فى موضوع واحد ، وهو كارثة حريق « ميت غمر » فى سنة ١٩٠٢ التى ظلت النار تأكل فيها ثمانية أيام ، وفى حريق « ميت غمر » نظم حافظ إبراهيم قصيدته التى يقول فى مطلعها :

سائلوا الليل عنهم والنهارا كيف باتت نساؤهم والعذارى

ونظم شوقى قصيدته التى يقول فى مطلعها :

الله يحكم فى المدائن والقرى ياميت غمر خذى القضاء كما جرى

ويقول الصيرفي عن قصيدة حافظ إنها « صورة حية تبرز في كل آن لكل حادث من هذا النوع دون أن تفقد روعتها بانقضاء مناسبتها ، وهي صورة استطاع حافظ أن يجلوها رائعة تدب فيها الحياة ، لأنه استمد من نفسه ، ومن مرأى الشقاء التي لمسها في صباه وعائنها في شبابه الأول عندما التحق بالجنسية ، ألواناً لهذه الصورة تبدو واضحة جلية ، واستمد من ينابيع آلامه ما بث الروح في هذه الصورة ، ولذلك نجده يثور على المجتمع ثورة كانت مكبوتة ، فأثارها الكارثة فيقول :

أيها الرافلون في حلال الوش يبحرون للذيول افتخارا

إن فوق العراء قوماً جيعاً يتوارون ذلة وانكسارا

ويندفع ساخراً بالفوارق الاجتماعية ويندد بالأفراح التي يهدر فيها سراة القوم المال الوفير يبذلونه عن سعة في مسراتهم ، وقد غفلوا عن آلام البائسين ودموعهم ، وكأنما قد مسّ هذا الحادث جرحاً عميقاً في نفسه فيقول :

قد شهدنا بالأمس في مصر عرساً ملأ العين والفؤاد ابتهـاراً

سال فيه النضار حتى حسبنا أن ذاك الرفناء يجرى نضاراً

ولعلها كانت الصيحة الأولى في الشرق دوى بها الشعر على لسان حافظ .

شاعر الشعب . .

أما قصيدة شوقي فإن الصيرفي يقول عن الصورة التي أراد شوقي وضعها لهذه الكارثة إنها تبدو باهتة الألوان ، متهافئة اللفظ ، مفككة الوحدة ، على غير عادته في الوصف . ذلك أن شوقياً لم يكتبها كما يجب أن تكتب ، ولأنه لم يحس في نفسه الألم الذي أحسه زميله ، فهي صورة مترفة لا تعبر عن مصاب ، ولعل هذا البيت الذي قاله شوقي في هذه القصيدة يكشف لنا عن سر هذا العيب ليكون مؤيداً لنا في الحكم إذ يقول :

مازلت أسمع بالشقاء رواية حتى رأيت بك الشقاء مصوراً

فإن الإحساس بالرواية غير الإحساس بالشعور والتجربة ، وشوقي لم يشهد من المصائب والآلام ما شهد حافظ ، وفي ذلك يقول الأستاذ إسماعيل مظهر « إن بين جنبي شوقي روحاً ثائرة ونفساً متأججة ، ولكنها ثورة أشبه بثورة الرياح إذ تهب فتتية هوجاء ، ثم لا يلبث أن تمر عليه ناعمة أو نار الهشيم إذ تتأجج مندلعة الألسن في لحظة ، وتصبح رماداً في أخرى والصناعة بين يدي شوقي إنما تخضع لجماع هذه الصفات الفطرية الطبيعية . فحيث تشتد ثورة نفسه تسمو معانيه وتقوى شاعريته ، فإذا خبت نارها هبطت المعاني والشاعرية معاً إلى منزلة لم ينزل إليها الكثيرون من شعراء هذا العصر . وحيث تتأجج بحادث يمس مشاعره تلمس النار سارية بين أبياته بل بين كلماته ، فإذا هدأت العاصفة ونامت طوى عليها وعلى الشعر سترًا من ميوعة الفطرة ولين الطبع ينزل بشعره إلى المستوى الذي لا يحسده عليه الكثيرون من أهل صناعته (١) .

سرقات المعاصرين

ومن أهم الموضوعات التي تتصل بالصدق والتي خاض فيها النقد المعاصر البحث في الابتكار والسرقة ، وهو موضوع عنى به النقد الأدبي عند العرب قديماً ، ودرسه عدد من نقادهم دراسة صاحبها كثير من التوفيق ، « إذ كانوا يلجئون في أكثر نقدهم إلى الموازنة بين أديب وأديب ، وكان من أهم ما عنوا به في هذا المجال الفحص عن نواحي الاتفاق بين أديبين ، ثم ما ينفرد به أحدهما من صاحبه ، سواء أكان مرجع الاتفاق أو الاختلاف إلى التفكير أم كان مرده إلى التصوير . وقد بذلوا في هذا السبيل كثيراً من الجهود ، تدل في أكثرها على الذوق السليم ، كما تدل على تعمقهم في فهم الأدب وقدرتهم على تحليله .

(١) حافظ وشوقي ، للصيرفي ٥٢ (مطبعة المقتطف والمقطم ١٩٤٩) وكلمة إسماعيل

مظهر في كتابه « الفكر العربي » ١٤٨ و ١٤٩ في بحث عنوانه « أحمد شوقي ودلالة شعره على نفسيته »

والواقع أن الاهتداء إلى نواحي الاتباع أو الابتداع ، يحتاج إلى كثير من الفطنة والذكاء ، ولا يمكن أن يكون الحكم بذلك مبنيًا على رأى مبتور أو نظرة سطحية . وإلى ذلك يحتاج الحكم بالسرقة أو بالابتكار إلى سعة فى المعرفة بالأدب وفنونه ، والاطلاع الواسع على التراث الأدبى فى سائر عصوره ومواطنه ، وحفظ طاقة كبيرة للمشهورين والمغمورين من الأدباء ، حتى يسهل ربط القديم بالمتأخر ، ويعرف السابق من اللاحق ، وحينئذ يمكن الحكم بالتقليد أو بالتجديد .

ومن ناحية أخرى فإن هذه الدراسة فى حقيقة أمرها ، وما تقتضيه طبيعتها دراسة تطبيقية عملية ، أكثر منها دراسة نظرية تخضع للأصول الموضوعية والقواعد المرسومة التى تقوم فى أكثرها على المنطق والاستدلال ، وتخضع لقوانين التحديد والتقسيم .

وهذا الاتجاه يجعل للبحث فى السرقات الأدبية قيمة كبيرة ، لأن الدراسة العملية فى مسائل النقد الأدبى دراسة مجدية ، إذ أنها تمتاز بكونها دراسة موضوعية تستملى فيها الأحكام من تلك الموازنات الدقيقة بين الأعمال الأدبية ، واستخلاص ما حوت من فنون الجمال ، وما يكون فيها من الابتكار أو الاحتذاء .

وفى مثل هذه الدراسة يخفى إلى حد كبير أثر العنصر الذاتى فى الأحكام الأدبية ، ذلك الأثر الذى يغض فى كثير من الأحيان من قيمة تلك الأحكام إذا لم تكن مبنية على أساس من الموضوعية يقنع الدارس بصدق ما ذهب إليه الناقد ، وبسلوكه الطريق الطبيعى فى إصدار الأحكام (١) .

ولقد كان مجال الإفادة عند السابقين محدوداً فى تلك الآثار الفنية التى خلفها الذين تقدموهم فى الحياة وسبقوهم إلى الإنتاج ممن استطاعوا الوقوف على آثارهم إذ كانت الرواية والحفظ أهم الوسائل للنقل والإذاعة فى البيئات

(١) راجع كتابنا «السرقات الأدبية : بحث فى ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها» : ص ٢ (مطبعة الرسالة - القاهرة ١٩٥٦)

الأدبية التي تعنى بتلك الآثار ، وتفيد من العناية بها معرفة بالأدب وتقاليده ووقوفاً على مظاهر الإبداع عند الأدباء ، كما يفيد منها النقد ما يعينهم على ضروب الموازنة ، والوقوف على نواحي الاحتذاء أو الإغارة على بعض ما اختص به السابقون .

* * *

أما العصر الحديث فإن مجالات الإفادة فيه قد اتسعت اتساعاً عظيماً ، وكثرت المصادر التي يرجع إليها الأدباء والنقاد ، فقد كانت نهضة الطباعة عاملاً من أهم عوامل البعث في جمع شتات التراث الأدبي الذي خلفته العصور السابقة ، فأصبح جله في متناول الأدباء والنقاد ، وكان في قوة الاتصال بين الأمة العربية والأمم الأجنبية ما أدى إلى تبادل الثقافات والوقوف على ما عند الفريقين من الاتجاهات المختلفة في العلم والتفكير وألوان الفنون ، ولذلك أخذ النقد المعاصر يحاول جاهداً البحث عن علاقات الآداب بعضها ببعض ، وعن العوامل المؤثرة فيها سواء أكانت عوامل خاصة أم عوامل مشتركة بين الآداب العالمية .

وعلى هذا لم يقتصر نظر الأدباء على ذلك التراث الضخم الذي ورثوه عن أسلافهم ، بل تجاوزوه إلى النظر المتأمل الفاحص عن الآداب الأجنبية ، وما يمكن أن تتميز به في اتجاهاتها الجديدة ، وحاول كثير من الأدباء العرب الإفادة من تلك الاتجاهات من حيث الموضوعات التي يعالجها الأدب ومن حيث الشكل والمضمون ، ومن حيث الفنون الأدبية ، وظهر هذا التأثير واضحاً عند عدد من الأدباء الذين أخذوا يعظمون من شأن الشعر الحر والشعر المرسل ، كما أن هذه الإفادة قد أثرت تأثيراً واضحاً في نشأة فن الشعر المسرحي في الأدب العربي الحديث ، وفي ازدهار فن القصة التي كان لها في الأدب المعاصر كتاب مختصون برعوا في كتابة القصص الطويلة والقصص القصيرة التي ألقت للتمثيل المسرحي ، أو لتقرأ في كتب مستقلة أو لتشغل فراغاً مخصصاً لها ولكتابها في الصحف والمجلات . وكان النقد من وراء

هؤلاء وأولئك يتتبعون الأدباء، ويبحثون عن مواردهم ومصادرهم، لينزلوهم منازلهم، ويحكموا عليهم بالأصالة والإبداع، أو السرقة والانتهاك.

ولقد كان الذي دفع بعض الأدباء العرب إلى احتذاء الأجانب، وشجعهم على سرقة أفكارهم وأخيلتهم، ما وجدوا في تلك الأفكار من الغرابة، والغرابة في حد ذاتها من أهم عوامل الإعجاب بالفن الأدبي، وجذب الانتباه إليه، وكذلك سائر الفنون والظواهر المادية والمعنوية إنما تؤثر فينا وتحرك مشاعرنا في الغالب بمقدار ما اشتملت عليه من تلك الغرابة، إذ لو كانت معروفة مألوفة ما كان لها ذلك الاعتبار في العقول، والتأثير في القلوب والمشاعر.

ثم إن هذا الشيء الغريب إنما سمي غريباً لأنه لم يشتهر بين الناس أو لم يعرف إلا في بيئة محدودة ليس فيها الآخذ أو المقلد، وحينئذ يكون الآخذ أو الاتباع رغبة في الإخفاء، وتضليلاً للسامع أو القارئ الذي يظن أنه لم يطلع على الأثر أو العمل الأدبي، ويلجأ إلى هذا الإخفاء ليوهم الناس أنه صاحب الأثر، أو صاحب الفكرة، وأنه هو الذي ابتكر الجديد الذي لم يعرفه زمانه، أو لم يعرفه أهله عن سابقهم.

وإذا تحقق هذا العمل أو هذا التأثير النفسي كان هذا الصنيع أشنع ضروب الآخذ، وأجدر الأعمال الأدبية باسم النهب أو السرقة أو الاغتصاب، أو غيرها من الأسماء القاسية التي أطلقها بعض قدامى النقاد، وربما كان أجدر الأسماء بهذا العمل في أيامنا هو اسم «التضليل» أو «الخداع»!

وأنت تجد تأكيذاً لذلك فيما تقرأه لبعض أدبائنا وباحثينا المعاصرين من الذين تتاح لهم فرصة الاطلاع على أثر أو على فكرة أجنبية لم تسد في بيئاتهم، ويعرفون جهل قومهم بالفكرة أو صاحبها أو اللغة التي كتبت بها، ولم تهياً لهم قراءتها فيما قرءوا. وحينئذ تجد هؤلاء المدعين يتشادقون بكلام غيرهم،

ويجترون أفكار أجنبية عن قومهم وعشيرتهم . وكثيرا ما ينخدع جمهور الدارسين بتلك الأفكار التي ظنوا بعامل الخداع أنها من ابتكار ناقلها وابتداع مترجمها ، والحقيقة والواقع أنه ليس لأولئك من فضل إلا النقل والترجمة ، ثم فضيلة الخداع والتضليل ، والاعتداء على حرمة الحق والأصالة .

ومن أبرز الأمثلة التي تؤكد وقوع بعض الأدباء المعاصرين في تلك الجريمة الفنية الكبرى ، جريمة السرقة لآثار الأجانب ، وترجمتها إلى اللغة العربية ، ثم ادعاء نسبتها إلى أنفسهم ، ماوقع من الأديب الكبير إبراهيم عبد القادر المازني، وقد أشار إليه الشاعر عبد الرحمن شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه ، وفيها يقول : « لقد لفتني أديب إلى قصيدة المازني التي عنوانها « الشاعر المحتضر » البائية التي نشرت في « عكاظ » ، واتضح لنا أنها مأخوذة من قصيدة « أوديني » للشاعر شلي الانجليزى ، كما لفتني أديب آخر إلى قصيدة المازني التي عنوانها « قبر الشعر » وهي منقولة عن هينى الشاعر الألماني ، ولفتني آخر إلى قصيدة المازني « قى في سباق الموت » وهي للشاعر هود الانجليزى ، ولفتني أيضاً أديب إلى قصيدة المازني التي عنوانها « الورد الرسول » وهي للشاعر ولز الانجليزى ، وأشياء أخرى ليس هذا مكان إظهارها . وقرأت له في مجلة « البيان » مقالة « تناسخ الأرواح » وهي من أولها إلى آخرها من مجلة « السبكتاتور » لأدسون الكاتب الانجليزى . ومن مقالاته في ابن الرومى التي نشرت في « البيان » قطع طويلة عن العظماء، وهي مأخوذة من كتاب « شكسبير والعظماء » تأليف فيكتور هيجو ، ومن مقالات كارليل الأدبية . وقد ذاعت هذه الأشياء ، ولو كنت أعلم أن المازني تعمد أخذها لقلت إنه خان أصحابه بهذه الأعمال ، ولكنى لا أصدق أنه تعمد أخذها . ولو أنى رأيت الآن عفريتا لما عراني من الحيرة والدهشة قدر

فما عراني لرؤية هذه الأشياء ، ولا أظن أني أبرأ من دهشتي طول عمري ، وفي أقل من ذلك مبرر لمروجي الإشاعات ، والتهم .

ويحاول شكري أن يدفع عن نفسه مظنة التحامل على شخص صديقه المازني ، أو التجني على أدبه بكشف هذه السرقات الفاضحة ، فيقول « لا أظن أحداً يجهل مدح المازني ، وإثاري إياه ، وإهدائي الجزء الثالث من ديواني إليه ، وصداقتي له ، ولكن كل هذا لا يمنع من إظهار ما أظهرت ، ومعاتبته في عمله ، لأن الشاعر مأخوذ إلى الأبد بكل ما صنع في ماضيه ، حتى يداوى ما فعل ، ويرد كل شيء إلى أصله ، وليس الاطلاع قاصراً على رجل حتى يأمن المرء ظهور هذه الأشياء ، ولسنا في قرية من قرى النمل حتى تخفى (١) .

وقد عاود شكري الكتابة في هذا الموضوع مرة أخرى ، فكان مما قال :
لقد كان يعد الاطلاع على آداب الغرب جريمة وتهمة في أعين الأدباء إذ أنه مظنة السرقة ، وذلك لأن بعض الشبان لا يدين بدين الملكية في الأدب .
والواقع أن العقول مثل التربة تحتاج إلى أن تتعهد بما يظهر خصبها ، ولو كانت المسألة التي أتكلم فيها تافهة لما تعرضت لها ، ولكنها تشمل قصائد ومقالات كثيرة تسيء ظن الناس بأهل العلم والابتداع ، وتبعث على الفوضى في العلوم والآداب . ولقد شاعت حتى لم يعد يمكن كتمانها .

على أن كل أديب حارس من حراس الأدب ، ومن واجبه ألا يغفل عن حراسته . وقد شاع بين الأدباء أن المازني قد أخذ بعض قصائد كاملة من شعراء الغرب ، وأفكاراً متفرقة ، غير أني لم أتنبه إلى هذه التهمة ، وأهديت إليه الجزء الثالث من ديواني علامة على ثقتي ومودتي . ولكن أحد الأدباء لفتني إلى قصيدة « فتى في سباق الموت » في ديوان المازني ، وهي مأخوذة من قصيدة لتوماس هود الشاعر الانجليزي ، ثم لفتني آخر إلى قصيدة

(١) انظر مقدمة الجزء الخامس من ديوان عبد الرحمن شكري .

« قبر الشعر » في ديوانه فإذا هي للشاعر هينى الألمانية . وقد كنت أقرأ عرضاً في تينسون الشاعر الانجليزى ، فرأيت فيه قصيدة « الذكرى » التى قال المازنى إنها له ، ثم أرسل إلى المازنى بعد ذلك قصيدة « الوردة الرسول » فإذا هي للشاعر ولز الانجليزى . ونشر فى جريدة « عكاظ » قصيدة « الراعى المعبود » فإذا هي للشاعر لويل الأمريكى ، وبينما كنت أحادث أحد الأدباء فى شعر المازنى وهو الأديب « أمين أفندى مرسى » لفتنى إلى قصيدته البائية التى سماها « الشاعر المحتضر » فإذا هي من قصيدة « أودينى » . لشلى الشاعر الانجليزى ، وهى التى قالها فى رثاء كيتس ، ورأيت بعد ذلك قصيدة « شوكة الحسن » فإذا هي لهينى الألمانية . ثم يستطرد شكرى قائلاً : « وقد نهت المازنى إلى هذه القصائد فاعترف أنها ليست له ، ولكنه قال إنه نظمها وهو يظن أنها له ، ذلك لأنه حفظ المعانى ونسى أنها لغيره ، فبينت له أن الأبيات والمعانى متسلسلة ، والترجمة دقيقة جداً . فأصر على فكرته السيكلوجية ، وقال : إن ذلك جائز فى السيكلوجيا ، ولكنه وعد أن يتجنب أمثال هذه المأخذ فى المستقبل ، ولم يف ، إذ أنه بعد ذلك أنشدنى قصيدته « إكليل الشوك » والغزال الأعمى ، وهى أيضاً من هذا المأخذ . وبينما كنت أقلب مجلة « البيان » وجدت مقالا طويلا عنوانه « تناسخ الأرواح » منسوباً إلى المازنى ، فإذا هو مأخوذ من أوله إلى آخره من مقالات أديسون الكاتب الانجليزى الشهير فى مجلة « السبكتاتور » .

« ثم اطلمت على مقالات المازنى فى ابن الرومى ، والجزء الأكبر منها ليس فى ابن الرومى بل فى العبقرية والعظماء ، فإذا أجزاء كبيرة منها مأخوذة بعضها من كتاب عنوانه « شكسبير » تأليف فيكتور هيجو الشاعر الفرنسى ، وبعضها من مقالات كارليل الأدبية ، فنهت المازنى إلى ذلك ، فقال : ماذا أصنع ؟ . هل أطوف على الناس أسألهم : هل رأوه من قبل ؟ !

« وليس الأمر مصوراً على ما ذكر ، فإن أحد أدباء مصر ، وهو « مصطفى »

أفندي علوة « كان قد جمع كتابا ذكر فيه مآخذ كثيرة زعم أن المازنى
لأخذها من كتاب واحد فقط ، وهو كتاب « الذخيرة الذهبية » فى الشعر
الإنجليزى .

« وقد جمعنا مجلس فأخذ أحد الأدباء الأفاضل ، وهو « عبد الحميد
أفندي العبادى » ديوان المازنى وكتاب « الذخيرة الذهبية » الإنجليزى ،
بوجعل يقارن بين أبيات المازنى وأبيات الذخيرة ، حتى أدهش الحاضرين .
وقد أرسل إلى المازنى قصيدة عنوانها « الأقدار » فإذا جزء منها ماخر ذمن
قصيدة « قابيل » للشاعر الإنجليزى « بيرون » . . .

« ولا أريد أن أذكر مآخذ المعانى المفردة والأبيات المتفرقة . ولكنى
أكتفى من المقال بذكر ما قدرت أن أحصيه من المقالات والقصائد التى
أخذت كاملة (١) .

ولا شك أن القارئ سيدهش أشد الدهش حين يقرأ هذا النقد المدعم
ببلاسانيد ؛ فإذا كان أديب واحد قد استطاع أن يسطو هذا السطو من غير
اكتراث بأثر ذلك على مكانته الأدبية فى البيئة التى يعيش فيها ، وفى الأجيال
التالية ، فإن القراء من الأدباء وغيرهم يشعرون بالحاجة الملحة إلى إعادة
النظر فى أمثال ذلك من الأدباء الذين ملئوا الأسماع ، وترددت أصداء أديهم
فى سماء الفن الأدبى ، وعدوا من قاداته فى التجديد ، وهو كما ترى سطو وانتهاج .
وشتان بين الفكرة المستحدثة يؤمن بها صاحبها ويدعو إليها ، ويعده الناس
مشرعا لها ، والفكرة المسروقة فى وضوح النهار يكشفها الأولياء والخصوم .

ودعوى التأثير السيكولوجى أو النفسى التى دافع بها الشاعر الكاتب عن
نفسه دعوى هزيلة ، لأن بقاء أثر ما يقرأ فى النفس أو فى العقل الباطن
لا يكون فى هذا الكثير ، الذى ترجم ترجمة دقيقة تتابعت فيها السطور

والكلمات فى قصائد كاملة ، ومقالات طويلة . ولقد وقع شىء شبيه بهذا ولكنه كان من القلة بدرجة لا ينكر جواز حدوثها العقل أو العلم ، كالذى وقع قديما لطرفة بن العبد الذى جاء بيته :

وقوفا بها صحبى على مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل

مطابقا لبيت امرئ القيس :

وقوفا بها صحبى على مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل

فلم يغير فيه إلا لفظ القافية . والتأثير السيكولوجى فى مثل هذا غير مستبعد ، إذ من المحتمل أن يكون طرفة قد قرأ بيت امرئ القيس فأعجبه ، ثم استقر فى عقله الباطن ، حتى إذا صاغ قصيدته ، وهى من وزن قصيدة امرئ القيس ، وأخذ فى ذكر الأطلال وبكاء الديار كما فعل صاحبه ، سبق هذا البيت بفعل الوهم والنسيان . ولكن ذلك لا يكون فى نقل قصيدة كاملة أو مقالة طويلة من لغة إلى لغة ، إذن فهى السرقة التى لا تحتل دفاعاً ، ولا تقبل لجأً ، وفيها الخداع وإساءة الظن بيقظة الناس . ولا عبرة بدفاع المازنى عن نفسه بقوله : « لم يثقل على نفسى اتهام شكرى لى بالسرقة ، لأنى أعرف من نفسى أنى لم أتعمد سطواً ، ولم أغر على شاعر ، وإنما علقت المعانى بخاطرى أثناء المطالعة ، وجرى بها القلم وأنا غافل ، لأنى ضعيف الذاكرة سريع النسيان (١) . فقد رأى أن وصفه بالغفلة وضعف الذاكرة وسرعة النسيان أقل خطراً من وصفه بالسطو والإغارة ، وذلك حق فى معايير الأخلاق ، وإن كانت تعلقة لا يقبلها إنسان .

ومازنى — فى نظر الأستاذ حبيب زحلاوى — أول من استهان بهذا الإثم ، وأول من اعترف به بلا وجل ، كأن الإثم الأدبى مباح ، وإتيانه غير مستنكر . وهكذا نراه ، غفر الله له إثمه ، عندما كشف المرحوم عبد الرحمن شكرى سرقاته الأدبية ، ودل عليها واحدة فواحدة ، نراه لا ينكرها ، بل

يعترف بها اعترافاً صريحاً لا مواربة فيه ولا التواء . . . وكان مما قال المازني في هذا الاعتراف « إن القراء ينتظرون منا كلمة فيما قيل عنا في انتحال معاني شعراء الغرب ، والإغارة على قصائدهم وادعائها . . . لقد كنا نحب أن نغضى عن هذه التهم . . . ولكن الضجة التي قامت حول هذا الموضوع ، والشهامة الحقيرة التي لم يخفها قتلى المذهب العتيق لم يجعلنا السكوت من الفراسة في شيء . . . »

« أما ما قيل إنى سرقتَه فقصائد بعضها ، وهو الأقل ، مطبوع في الجزء الأول ، والبعض لم يكن قد نشر بعد . ولست أدري كيف استحل الناس لأنفسهم أن يحزموا بأنى إذا طبعت الجزء الثانى لا محالة منتحل هذه القصائد ، وهى « الراعى المعبود » و « الوردة الرسول » و « الغزال الأعمى » و « إكليل الشوك » وخمسة أبيات من قصيدة « الشاعر المحتضر ، وكلها منشورة في هذا الجزء منسوبة إلى أصحابها .

أما ما اتهمنا بسرقتَه مما ورد في الجزء الأول من ديواننا فقصيدة « قى في سباق الموت » وهى ثمانية أبيات ، وقد راجعنا قصيدة الشاعر « هود » فوجدنا فى قصيدتنا أبياتاً ليست له ، ونحن ننزل عن القصيدة كلها راضين ، ونبرأ إلى الله من تعمد أخذها والإغارة عليها ، وقصيدة « قبر الشعر » وهى خمسة أبيات نكلها إلى حظ أختها !

ولقد راجعنا الجزء الأول قصيدة قصيدة ، لنيط عنه هذا الأذى ، وراجعنا دواوين الشعراء التى عندنا زهادة منا فيما عسى أن يكون قد علق بخاطرنا من شعرهم ونحن لا نعلم ، فلم نعثر على شيء يجوز من أجله اتهامنا بالسرقة إلا أبيات فى « رقبة حسناء » وهى لشلى ، والجزء الأخير من قصيدة « أمانى وذكر ، وهى لبيرنز ، وأول هذا الجزء « ياليت حبي وردة » !

ولو أن ما أخذ علينا فى الجزء الأول وما نهىنا القراء إليه من تلقاء أنفسنا حذف لما أنقص ذلك من قيمة شعرنا ، فإن فى ديواننا نحو ألف بيت ، وليس ما أخذ علينا خيرها . ولئن كان هذا دليلاً على شىء فهو دليل على سعة الاطلاع وسرعة النسيان ، وهو ما يعرفه عنا إخواننا جميعاً » ١١

هذا دفاع المازنى عن نفسه ، وهو — كما يقول الأستاذ حبيب زحلاوى — اعتراف صريح ، لا يمكن صدوره إلا عن المازنى ، ودعوة مستترة إلى استلاب حق الغير ، وجرأة على تزيف الحقيقة وتمويه الباطل لا يقدم عليه سوى الكاتب الذى يستوى عنده الحق والباطل ، والخير والشر ، والجمال والقبح ، والمدح والذم ... والذى زاد فى خزى المازنى سرقة قصة « غريزة المرأة » لجالشورزى ، وقد كشفها الأستاذ المليجى ، ونشر بعض موافقها فى صحيفة البلاغ ، ولما حالت الوساطات والشفاعات دون متابعة الحملة ، وصعد عن بيان تفاصيلها فى صحيفة البلاغ عمد إلى نشرها فى كتيب سماه « المعزل » (١) .

* * *

ولا يقف ضرر هذا النقل وسرقة الأفكار ، ونسبتها إلى غير أصحابها عند تلك الأضرار الخلقية التى تهدد مبادئ الأخلاق وقواعد السلوك ، ولكن مغبتها أبعد من ذلك أثراً ، وأشد على عقلية الأمة خطراً ، فقد كان من نتيجة تلك السرقة أن اضطربت العقلية العربية ، وحدثت بلبلة فى التفكير العربى ، واضطربت مقاييس الأمة فى العقائد والأخلاق والآداب والفنون ، وأخذت تنظر إلى مقوماتها الثقافية نظرة زاهدة ، أو بعبارة أخرى لم تعد لها مقومات ثقافية متميزة ، وأخذت تفقد شيئاً فشيئاً طابعها الاستقلالى الذى بنته على مر الأجيال ، وكان لها من القوة والشخصية ما احتلت به الأمة العربية منزلتها بين أمم التاريخ .

(١) حبيب زحلاوى (شيوخ الأدب الحديث) ١٤٤ — ١٤٧ (مطبعة الرسالة —

وربما أفسحت الحظوظ لبعض أولئك من صدرها ، حتى وصفهم بعض الناس بأنهم قادة الفكر وأعلام الأدب وزعماء الفن ، وظهر شبان استطاعوا أن يقفوا على موارد تلك الأفكار ومنابعها الأصلية في آداب اللغات الأجنبية ، فعرفوا بذلك أساس المجد الذي أحرزه شيوخهم ، فقلدوهم في سرقة الآراء الأجنبية وانتهابها ، ناسبها لأنفسهم ، ليوهموا الناس أنهم حملة الجديد في الفكر والثقافة ، وليظفروا بما ظفر به أسيادهم من دعوى الابتكار (١) .

وننتقل بعد هذا إلى عرض طائفة من أحكام النقد فيما يتصل بالسرقات ، ولا يعنى هذا أننا نقر من وجهة نظرنا كل نقد من هذا القبيل فقد عرفنا الشوائب الكثيرة التى خالطت النقد المعاصر وأفسدته ، بما حملت معها من مظاهر التحامل والتعسف فى الأحكام ، وكان كثير منها أقرب إلى السباب منه إلى النقد الصحيح . ومن ذلك ما كتب الرافعى فى نقد العقاد فى تسميته أجزاء ديوانه بـ « يقظة الصباح » و « وهج الظهيرة » وأشباح الأصيل » و « أشجان الليل » فى قوله : إن العقاد رجل دعوى وتدجيل وغرور ، فيسرق ويدعى الملكية ، وهو يعترف أن الأسماء ليست على مسمياتها ، إذن فهو لم يضعها ، لأنه لا يخطر لمؤلف مهما كان جاهلا أن يضع اسماء على غير مسماه ، إذن فهو قد سرقها ، وهذا هو الصحيح !

وضع الشاعر الفرنسى الكبير ملكريد فوجنيه Melcior De Vogné عضواً أكاديمية الفرنسية رواية شعرية سماها « جان داجريف Jean De Agreve » وجعلها أربعة أناشيد ، لأنها تصف حياة حب بديع منذ بدئه إلى منتهاه ، ومن أمله إلى خيبته . وسمى النشيد الأول « الفجر » والثانى « الظهيرة » والثالث « الأصيل » والرابع « الليل » لأن فى الأول انبثاق نور الحب ، وفى الثانى توهجه ، ومع الثالث تخافته ، وعند الرابع ظلامه وفناءه . أسماء على مسمياتها كما ترى ، وهى فى كل نشيد يبدع فى التصوير والقصة والحادثة ،

في بيت واحد أو عدد من الآيات في أخذ ظاهر ينادى على نفسه ، أوفى .
محاولة لإخفاء السرقة بتجديد الصياغة . وهذا النوع من التتبع أجاد فيه .
القدماء ودرسوه دراسة فيها كثير من الجودة ، إذ حاولوا إحصاء المعاني ، وجعلوها
أقساماً منها «المشترك» الذي ليس أحد أولى به من أحد ، و«المبتذل» الذي كان
مبتدعاً ثم ابتذله الأدباء بكثرة الاستعمال فأصبح حكمه حكم المشترك ، ثم
المعنى «الخاص» الذي ينسب إلى واحد بعينه ، فإذا استعمله غيره «عدّ سارقاً لأنه
لا يتسنى في العادة لأكثر الناس ، كما تكلم القدماء في الأخذ وضروبه ،
وجعلوا منه الأخذ الحسن والأخذ القبيح ، وذكروا أسباب الحسن
وأسباب القبح .

أما المعاصرون فقد أكثروا من رد الآيات وأنصاف الآيات إلى
أصولها ، وجعلوا من ذلك أهم الأسباب في انتقاص بعض الشعراء ، ورموهم
بالتقليد والسرقة ، والعجز عن الابتكار ومن فعل ذلك العقاد الذي نقد
الشاعر أحمد شوقي وعابه بالتقليد ، ولا سيما قصيدة شوقي في رثاء مصطفى
كامل التي مطلعها :

المشرقان عليك ينتحبان قاصيهما في مآتم والداني

وقد ذكر العقاد أن أظهر التقليد هو تكرار المؤلف من القوالب
اللفظية والمعاني ، وأيسره على المقلد الاقتباس المقيد والسرقة ، وأعز آيات
هذه المراثاة على المعجبين بها مسروقة مطروقة فهذا البيت :

فأرفع لنفسك بعد موتك ذكرها فالذكر الإنسان عمر ثان
مقتضب من بيت المتنبي :

ذكر الفتى عمره الثاني وحاجته مافاتة وفضول العيش أشغال
وهذا البيت :

والخلق حولك خاشعون كعمرهم إذ ينصتون لخطبة وبيان
شوه فيه معنى أبي الحسن الأنباري فوق تشويهه ، وذلك حين يقول
في رثاء الوزير أبي طاهر الذي صلبه عضد الدولة :

كأنك قائم فيهم خطيباً وكلهم قيام للصلاة

ونقول شـوّهه لأن الخطيب لا يخطب الناس وهم سائرون به ، وإنما يفعل ذلك اللاعبون في المعارض المتنتلة ، وقوله :

أو كان يحمل في الجراح ميت حملوك في الأسماع والأجفان
مأخوذ من بيت ابن النديه في قصيدته التي لم تبق صحيفة لم تستشهد
بمطلعها :

الناس للموت كخيل الطراد فالسابق السابق منها الجراد
والبيت هو :

دفنت في التراب ولو أنصفوا ما كنت إلا في صميم الفؤاد
على أن المعنى مردول بلغ من ابتذاله وسخفه أن تنظمه « عوالم »
الأفراح في أغانيها ، وحسب الشاعر ألا يكون أبلغ ولا أرفع من القائلات
« أحطك في عيني يا سيدى واتكحل عليك » وإنه ليقرول كما قلن :

ولو أن لي علم ما في غد خباأتك في مقلتي من حذر
وقوله :

أو كان للذكر الحكيم بقية لم تأت بعد رثيت في القرآن
منظور فيه إلى بيت المعرى :

ولو تقدم في عصر مضى نزلت في وصفه معجزات الآي والسور
وهذا البيت :

أو صيغ من غرر الفضائل والعلل كفن لبست أحاسن الأكفان
من قول مسلم بن الوليد :

وليس نسيم المسك رياحنوطه ولكنه ذاك الشاء المخلف
فما أضاف شوقي إلى هذه المعاني سرى أنه جعل الأكفان تصاغ ،
هو أنه تحذلق فقال :

فلو أن أوطاناً تصوّر هيكلا دفنوك بين جوانح الأوطان

يريد جسداً ، كأنه يحسب أن الأوطان إن لم تصور جسداً لم يدفن .
الفقيد النابه فيها .

وربما سرق شوقي ما لا يستحق أن يسرق ، فهذه شطرته :

« لما نعتت إلى الحجاز مشى الأسى »

أليست هي شطرة الشريف في إحدى مرثياته :

« لما نعاك الناعيان مشى الجوى »

وكذلك هذه الشطرة :

« إن المنية غاية الإنسان »

هي من قول الشريف أيضاً :

« إن المنية غاية الأبعاد »

وكان القافية صدته عن انتهاب الشطرة كلها ، فعاد إليها في رثاء

فريد إذ قال :

من دنا أو نأى فإن المنايا غاية القرب أو قصارى البعاد

فأتم الغنيمة في قصيدتين (١) .

وقال العقاد عن رواية « قبيز » التي ألفها شوقي إنها لم تخل من السرقة

الظاهرة في النظم ، كقول المؤلف :

كذبت على يابنة ايرياس حذار حذار من بطشى وفتكى

وهو مأخوذ بحرفه من قول الشاعر ، يعنى الدنيا :

تقول لكل مستمع إليها حذار حذار من بطشى وفتكى

أو كقوله :

« تعيش مصر وتبقى »

وهي كلمات البهاء زهير مأخوذة من بيته :

تعيش أنت وتبقى أنا الذى مت عشقاً (٢) .

(١) الديوان ٦١/٢

(٢) رواية قبيز في الميزان للعقاد : ص ١٧

ولا يزال بعض المعاصرين يفيدون من أدب الذين تقدموهم بقليل ، بل ينقلون كلامهم نقلاً يكاد يكون حرفياً ، وهو كلام سبق نشره في صحف ومجلات ، زاعمين أن تلك الأفكار قد غشى عليها النسيان لأنها نشرت في دوريات لا تلبث حتى تزول وتنسى أو ينساها أصحابها لكثرة ما يكتبون ، فيضمنها الآخذون كتباً لهم دون أن يسيروا إلى مصدرها ، والنقاد والقراء لهم بالمرصاد في عصر التصفية وإزالة الشوائب والأكدار ، فلا يلبثون أن ينهبوا إلى تلك الجرأة العجيبة ، ومن أمثلة ذلك ما نبه إليه العقاد في إحدى كلماته في قوله : « في صفحة ٧٠٨ من مجلة الكتاب التي صدرت في شهر ديسمبر سنة ١٩٤٩ هذه الأسطر التالية :

« إنه فرض على أن أقول لنفسي إنى أنا الذى أوردتها موارد الهلاك ، وألا أحد فى الدنيا مهما يكن عظيماً أو حقيراً بقادر على أن يرد موارد الهلاك إلا إذا ألقى نفسه بيده فى تلك المهالك .. إنى أحاول أن أقول هذا القول ، وهذا الحكم القاسى أصدره على نفسى فى غير شفقه أو رحمة »

وفى الصفحة ٧٨ من كتاب « التماثيل المكسورة » لمؤلفه السيد رجاء النقاش يقول :

« إنه واجب على أن أقول لنفسي إنى أنا الذى أوردتها موارد الهلاك . وألا أحد فى الدنيا مهما يكن عظيماً أو حقيراً بقادر على أن يدفعك إلى موارد الهلاك ، إلا إذا ألقى نفسك بيدك فى تلك المهالك . إنى أصدر هذا الحكم القاسى على نفسى فى غير شفقة ولا رحمة » ،

وفى مجلة الكتاب « .. اتخذت الشذوذ والتسكع والمغالاة فى التألق خطة لى فى الحياة ومذهباً ، فأحطت نفسى بأصحاب العقول الصغيرة ، وبأصحاب النفوس الصغيرة وأسرفت فى تبديد ذكائى ، وفى تبذير ما رزقته من شبابى . كنت أظنه لا يفنى أبد الدهر ، وكنت أجد فى هذا التبديد والتبذير لذة عجيبة » .

وفي صفحة ٧٥ من كتاب السيد رجاء النقاش ترد هذه العبارة بحروفها:
« اتخذت الشذوذ والتسكع والمغالاة في التأنيق خطة لي في الحياة ،
فأحطت نفسي بأصحاب العقول الصغيرة ، وأصحاب النفوس الصغيرة ،
وأسرفت في تبديد ذكائي ، وفي تبذير شبابي الذي كنت أظنه لا يفنى
أبد الدهر . وكنت أجد في هذا التبديد لذة عجيبة . »

وفي مجلة الكتاب أكثر من خمس عبارات أو ست وردت في مقال
السيد « مبارك إبراهيم » عن « أوسكار وايلد » ونقلت بحروفها في كتاب السيد
رجاء النقاش الذي تكلم فيه عن أوسكار وايلد على النحو الذي تقدم ، ثم
يقول العقاد : وقد رجعت إلى مجلة الكتاب ، ولى فيها مقال عن « الفن
المسرحي » فوجدت هذه المطابقة بين العبارات كما نهني إليها الأستاذ
مبارك إبراهيم في خطابه . . فلا أزيد هنا على نصيحة أخرى أسديها إلى
السيد النقاش ، وأترك له أن يجرد نفسه لوظيفة « النقد » التي تصدى لها
في الزمن الأخير ، ليصوغ بقلم الناقد حكمه على هذا التصرف ، أو يحسن
تفسيره ما استطاع ، لأنه لا يستغنى عن تفسير (١) ..

ومن حق الأستاذ رجاء النقاش أن نشير إلى ما دافع به عن عمله ،
وهذا ما قاله :

« أولاً : الكلام الذي نسبته العقاد للأستاذ مبارك إبراهيم ليس له ،
وإنما هي ترجمة حرفية لقسم من كتاب أوسكار وايلد الصغير « من الأعماق » .
ثانياً : الكلام الذي استخدمته في كتابي موزع بين قوسين ،
ومنسوب بوضوح تام لصاحبه الأصلي « أوسكار وايلد » .

ثالثاً : لقد اعتمدت على ترجمة الأستاذ مبارك إبراهيم من باب اختصار
الوقت ، وبعد أن تأكدت من دقة الترجمة ، ومطابقتها للأصل .

رابعاً : لما كان كتابي صغيراً وشعبياً فقد آثرت ألا أنقله بالهوامش ، فلم أنسب أى عبارة مترجمة فيه إلى المترجم العربى اكتفاء بذكر اسم صاحب هذه العبارة مباشرة .

ولكن من حق صاحب الترجمة أن يطالب بنسبة ترجمته إليه ، ويجب الأستاذ النقاش على ذلك بقوله : « هذه مسألة أخرى . . . وهى فى النهاية مسألة لا تستحق الضجة التى يريد العقاد أن يثيرها . وإن كان فى الأمر خطأ فهو أمر لا يستحق إثارة الزوابع . وهو خطأ يرجع إلى سوء تقديرى لقيمة الترجمة ، فلم أكن أتصور أن كل من يترجم كلمة يحرص على نسبتها إليه إلى جانب صاحبها الاصلى ، ولكن من الواضح - وأنا أعترف - أننى مخطئ فى هذا التقدير (١) .

وبعد ، فلعل هذه الإشارات توقف على ناحية من أهم النواحي التى تدل على يقظة النقد المعاصر ، وعنايته بالبحث عن مظاهر الاتباع والابتداع فى الأعمال الأدبية الحديثة التى كثر فيها الزيف ، واقتحم سوقها النافقة كثير من المفلسين ، وكثير من أرباب الدهاء .

اللامعقولة الحديثة

وهذه ظاهرة جديدة ظهرت فى عالم الأدب الحديث بـشربها الأستاذ توفيق الحكيم فى آخر محاولاته فى تأليف المسرحيات ، وظهر صداها فى سرعة عجيبة فى ميادين النقد الأدبى الحديث .

وتتمثل هذه الظاهرة فى الدعوة إلى الخروج عن دائرة المعقول والمعروف فى الأدب والفن إلى مجالات جديدة لا تتقيد بالحدود المعقولة والموازن المعروفة التى تقول هذا ممكن معروف ، وذاك مستحيل غريب ،

بل تطلق العنان للأديب والفنان ليعبر عن الممكن المعقول ، وعن شطحات الفكر وغرائب الأوهام أيضاً ، بل إن هذه البدعة الجديدة تقيم دعوتها على أساس نفور الإنسان من تكرار القيم المعقولة والممكنات ، وتطلعه إلى الغريب في عالم المجهول أو عالم اللا معقول .

وإنما قلنا في هذه الظاهرة إنها دعوة جديدة ، وليست مبدأ جديداً أو فلسفة مبتكرة يراها عالم الفنون والآداب للمرة الأولى في هذا الزمان ، لأن الإنسانية قد عرفت ألواناً كثيرة من النتاج الفني والأدبي معبرة عن أوهام وخرافات لا تمت إلى عالم الحقيقة والمنطق أو عالم المعقول بسبب من الأسباب منذ أقدم العصور في الشعر والقصص ، وفي العقائد والطقوس ، وفي الرسم والتصوير ، ولعل مثالا واحداً عاش زماناً طويلاً ، ولا يزال شاخصاً أمام عين الإنسان في الجيزة من ضواحي القاهرة ، وهو تمثال أبي الهول الذي رأسه رأس إنسان وجسمه جسم أسد ، ليكون مثلاً لاجتماع الشجاعة التي اجتمعت في ملك الوحوش ، والعقل الذي يتميز به الإنسان — لعل هذا المثال وحده يكفي لإثبات وجود هذا المجهول أو اللا معقول عند الإنسان في حياته الأولى منذ أقدم الأزمان .

زعماء اللا معقول :

وقد احتضن هذا العبث جماعة من الكتاب منهم (الكاتب « يونسكو » من رومانيا ، و « آداموف » من القوقاز وهو أرمني روسي ، و « بيكت » من أيرلندا ، و « بوتستاتي » من إيطاليا . أما الأديب الفرنسي « جان جينيه » فهو لقيط ، وهو خارج على القانون الفرنسي ، دخل السجون وخرج عشرات المرات بتهمة السرقة ، وحكم عليه في سنة ١٩٤٨ بالاشتغال المؤبدة ، وتقدم كل أدباء فرنسا ومفكرها يطلبون له العفو ، وصدر قرار بالعفو عنه .. فهذا الأديب ليس قديساً بإحساسه ، فقد أنكره المجتمع

الفرنسي ، فأنكر هو المجتمع كله . . فهو يعيش غريباً في فرنسا ، وفي
أى بلد . وهؤلاء الرجال الذين ولدوا في سنوات متقاربة يروون حوادث
في طفولتهم ، هي التي هزتهم بعنف ، وهي التي ضللتهم في طرق أخرى غير
مألوفة ، فجعلتهم يشعرون بالغربة في المنفى ، وبصورة أليمة ، كأنهم أطفال
لم يرضعوا ابن أمهاتهم ، فهم يحنون إلى صدر الأم ، وحنان الأم ، وتدلّيل
الأم وظاهرة التدليل منتشرة في مسرحيات العيبث . أو كأنهم
أطفال كانوا يرضعون ثم فطمروا قبل الأوان ، بموت الأم أو بخطف
الأبناء ، أو بظهور تسمم في لبن الأم . وظاهرة التسمم في اللبن منتشرة
في مسرح العيبث أيضاً (١) .

ويضيف الأستاذ أنيس منصور : « في كل مسرحيات العيبث نجد أناساً
يتكلمون أو « يهلوسون » ، أو على الأصح نجد أناساً يقفون وحدهم ،
ويتعذبون وحدهم ، ويموتون وحدهم . هذه هي مشكلة فلسفة العيبث ! أن
الإنسان وحده ، وهو يحاول أن يكون مع غيره ، وأن يتماسك مع غيره ،
ولكنه عندما يجد هذا الغير ، فإن الاتصال يصبح صعباً ، فإذا أصبح الاتصال
ممكناً فإن هذا الغير يكون مشغولاً عنه بغيره . والنتيجة دائماً أن الإنسان
يقف وحده في مواجهة نفسه وغيره والسكون كله !

« هذه هي خلاصة فلسفة الأدباء العيبثيين في فرنسا ، ولذلك فمسير حياتهم
لا تعرض مشكلة وحلها ، وإنما تعرض مواقف . وهي لا تعتمد على اللغة ،
وعلى المؤلف من تركيب الألفاظ والعبارات ، ولا حتى على الحوار « المشغول »
كالتريكو . . . وإنما تعتمد على الشاعرية في العبارات والنغم والرنين . وكل
مسرحيات العيبث ليست مسرحيات حوادث تنمو وتكبر وتعلو وتتعدد

(١) أنيس منصور: جريدة (الأخبار) في ٢٩ / ١ / ١٩٦٣ .

وتصل إلى نهاية مريحة .. إلى حل .. وإنما كل مسرحيات العبث بلا حوادث ، متطورة ، وليست بها شخصيات مرسومة محددة المعالم .

وفي هذه الكلمات المركزة يجد القارئ معالم هذا المذهب ، ويعرف أهم أقطابه ، ويقف على العوامل النفسية والدوافع الكامنة التي وجهتهم إلى السير في هذا التأليف المسرحي العاثر أو الكتابة اللامعقولة التي عدت مذهباً جديداً من مذاهب الكتابة والتأليف في هذه الأيام .

وقد كان اتصال أدبائنا بالأدب الأجنبي ووقوفهم على تياراته ، من أهم العوامل في محاولة كتابنا تقليد هذا المذهب ، والتأليف على حذوه في المجهول وغير المعقول ، ثم كان هذا التأليف سبباً من أهم الأسباب في إثارة النقد المعاصر للكتابة في هذا الموضوع ، فانقسموا فريقين : فريقاً يرحب بهذا التيار الجديد ، لما فيه من طرافة وغرابة ، ولأن الذي حمل لواءه في التأليف العربي من أعلام الكتاب المعروفين . وفريقاً كشف عن ماهية هذا التجديد ، وبين ما فيه من الزيف الذي لا يمت إلى الفنية بسبب من الأسباب .

ولما ألف توفيق الحكيم مسرحيته الجديدة « ياطالع الشجرة » (١) كتب لها مقدمة طويلة ، شرح فيه هذا الاتجاه الجديد إلى اللامعقول ، وأشار إلى شيوعه في أوروبا في العصر الحديث ، وإلى أن هذا الاتجاه غير بعيد منا ، ولا غريب عنا ، فقد عرفه أدبنا الشعبي وفننا الشعبي ، وذكر الحكيم حكمته في هذا الاتجاه وضرورته وجدواه ، فـ «لولا دواعي النهضة التي تقضي بأن يكون كل أنواع الفن في المسرح وغيره ممثلة لدينا ، وأن تفتح جميع الأبواب أمام كل السبل والطرق والأساليب ، حتى يستطيع كل جيل أن

(١) طبعت في المطبعة النموذجية ، ونشرتها مكتبة الآداب — القاهرة ١٩٦٢ .

يتحرك ويسير، لا يعوقه باب مغلق عن اختيار النوع الذى يؤهله له استعداد. لولا هذا الاعتبار الهام لما رأيت ضرورة لفتح هذا الباب، فإن ما ينبغى أن نخشاه هو أن يجمد فننا فى قالب واحد فى الوقت الذى يتحرك فيه الفن العالمى فى مختلف الاتجاهات. وهذا الاتجاه الذى تسير فيه المسرحية، وإن كان مسيراً لاتجاه ما يسمى بالمسرح الجديد اليوم فى تحرره من الواقعية، إلا أنه لا يخضع لنوع معين فيه، وإن طبيعتى الشخصية من جهة، واستلهاماتى الشعبية المصرية من جهة أخرى، لها دون شك، وربما على رغمى، دخل كبير فى تكييف نوعها تكييفاً خاصاً يمكن أن أسميه الآن مثلاً «اللا واقعية الشعبية الفكرية».

إنها إذن نوع يناقض «الواقعية الفكرية» له «ابسن» و «بيراندالو» و «شو» التى انقلبت عندى فى «أهل الكهف» و «شهر زاد» و «سليمان» إلى «المجازية الفكرية» بحكم الطبيعة الخاصة كذلك، والمجتمع الشرقى وقتئذ كما قدمت . . .

ويسأل الحكيم نفسه : أليس من التناقض الجمع بين الشعبية والفكرية ؟ ويجيب : ربما ظهر هذا للوهلة الأولى، غير أنى أعتقد شخصياً، وأحب دائماً أن أرى وأن أستخرج، كما حدث عندى فى «شهر زاد»، من فننا الشعبى أساساً فكرياً، حتى عندما لا يريد الفن الشعبى أن يقول شيئاً، وليس هذا من قبيل المزاح. هاهنا الفن الحديث كله فى جوهره الحقيقى، إنه لا يريد محاكاة الطبيعة أو الواقع المنظور، إنه يريد أن يكون خلقاً مستقلاً من ذات فكر الإنسان و «توليقاته» و «تفانينه» . . . إنه يريد أن يقول شيئاً عندما لا يقول شيئاً. إن «بيكاسو» مثلاً عندما يصور تشكيلاً فنياً يبدو لنا بلا معنى، وهو فى الحق لا يريد أن يحمله معنى، حتى وإن وضع تحت الصورة عنواناً، لأن المعنى الذى يريده لا يقال وإنما يعمل، لا يسمى باسم، إنما يكتشف بالخلق جديداً مجهولاً فى عالم المعروفات. وإن عملية الكشف والخلق وحدها هى المعنى، ولا يمكن.

أن يكون لهذا المخلوق الجديد أى معنى تفهمه نحن طبقاً للعائد المعروفة لدينا ، لأنه لا يتصل بعالم الجمال الذى نعرفه ، ولا بالمنطق الذى نفهمه . إنه يحول ويحول الجمال القديم إلى نوع آخر مجهول لجمال جديد فنى فى عرفه واعتقاده .

أما جدوى هذا الاتجاه ، فإن الحكيم يرى أنه إذا نجح يضيف إلى عالم الجمال الذى نعرفه واعتدناه قارة أخرى مجهولة مرحشة قليلاً فى أول الأمر ، ولكن عندما نعتادها ونطورها سنظفر منها بثروة جديدة وأفق جديد مفتوح على احتمالات ومقدورات عديدة . . .

ويمثل الحكيم لهذا الاتجاه إلى غير المعقول وما ينتظر له من نجاح ، بأثواب النساء التى أصبحت لا تزينها رسوم ذات معنى من زهور ونحوها كما كان الأمر منذ عشرين أو ثلاثين عاماً ، بل مكعبات ومربعات ودوائر من أعمال الفن التكعيبي ، ثم بقع كبيرة من الألوان الصاخبة ، وكأنها قد أريقت إراقة عفوية فوق القماش . . . خطوط وألوان تجريدية مجردة من كل معنى ، ومع ذلك قد رضيت بها النساء ، وأقبلن عليها دون استنكار أو ضجيج ، واعتدن ألوانها وأشكالها ، واكتسبن أنواعاً جديدة من الزينة تضيفنها إلى الألوان التقليدية المعروفة ، وسررن بهذا الخلط شبه الاعتباري للألوان ، ووجدن فيه سحراً . . . لعل سر ذلك أن المرأة لا تقيس الأشياء بعقلها ، ولا تفهم الجمال بالمنطق . . . وهى مستعدة دائماً أن تنفذ إلى صميم الأشياء عن طريق حاسة مجهولة (٢٣) .

ويرى الحكيم أن هناك سرّاً خفياً فى الأعمال الفنية غير المعقولة ، وأن فيها شيئاً خفياً يستطيع أن يقوم بنفسه دون حاجة إلى معنى أو منطق ، ويستدل على ذلك بأن أجيالاً من الأطفال والصبية فى بلادنا قد رددوا وما زالوا يرددون هذه الأغنية :

يا طالع الشجره	هات لى معاك بقره
تحلب وتسقىنى	بالمعلقة الصينى . . .

ويتساءل الحكيم : هل لهذا الكلام معنى ؟ وما هو المعنى الذى يمكن أن يكون له ؟ ويقول إنه سأل صديقاً ذكياً فطناً كان يردده عن معناه ، فاعترف بأنه لا يفهم له معنى ، وأنه من غير المعقول أن تكون هناك بقرة فوق الشجرة وبرغم ذلك انطلق يردد هذا الذئيد فى نشوة ومرح ! .

ثم يقول : إن الفن الحديث قد اتجه إلى تعميق منطقة هذا الشيء الخفى ، وكانت وسيلته التجرد أولاً من المعنى والمنطق ، فأصبح التصوير مجرد بقع لونية ، والنحت بقع كتلية ، والموسيقى بقع صوتية ، والشعر بقع لفظية ، ونتج عن ذلك نوع من الفن يتصل مباشرة بالعين أو بالأذن دون أن يمر بالعقل وقد ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية — وعلى الأخص فى السنوات الخمسين لهذا القرن — بوادر مدرسة جديدة فى المسرح ، ظهرت متفرقة أول الأمر : « برخت » فى ناحية ، و « أونسكو » و « بيكيت » و « فوئديه » و « آداموف » فى ناحية أخرى . ولكن سرعان ما بدا على هذه الحركة علامات التماسك والإصرار ، وإذا هى تصمد بقوة أمام هجمات المعارضين من أغلبية النقاد والمشاهدين إلى الحد الذى لم يصبح فى الإمكان تجاهلها

وإذا كانت السمة الظاهرة فى الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح . . . هى التعبير عن الواقع بغير الواقع ، والالتجاء إلى الالمعقول واللامنطوق فى كل تعبير فنى ، وابتداع التجريد فى الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة . . . فإن كل ذلك قد عرفه فنانونا القديم والشعبي على أرض بلادنا منذ القدم . وإذا كان « بيكاسو » فى تجريده وبعده عن واقعية الأسلوب قد صور الوجه الجانبي « البروفيل » والوجه الأمامي معاً وفى وقت واحد فقد صنع ذلك الفنان المصرى القديم ، عندما صور الوجه الجانبي للرأس فوق الصدر الأمامي للجسم .

وإذا كان المذهب التكعبي في التصوير الحديث أراد بتجريداته الهندسية أن يصل إلى أشكال وإيقاعات جديدة فإن فن الزخرفة عندنا في المساجد والمباني والأواني قد عرف من قديم هذه التجريدات الهندسية للربعات والمكعبات ، ووصل بها إلى إيقاعات بديعة . وإذا كان النحت التكعبي يعبر عن حركة الأجسام بكتلة مكعبة أو مربعة ، فإن النحات المصرى القديم في تمثال « الكاتب » الجالس القرفصاء قد عبر عن الحركة بالكتلة المربعة أبرع تعبير . فإذا انتقلنا إلى التصوير الشعبى المصرى وجدنا العجب ، فهو قد زاول « السريالية » وما فوق الواقعية قبل أن يخطر هذا المذهب للأوربيين على بال . ويكفى أن ننظر إلى تلك الصور المرسومة على حيطان الحجاج أو على صفحات كتاب « ألف ليلة وليلة » أو على لوحات الورق التى تمثل مبارزات أبى زيد الهلالي سلامة والزناتى خليفة وغيرهما من أبطال الأساطير الشعبية . من ذلك صورة كنت أراها فى صباى لفارس من أولئك الفرسان الشعبيين وهو يضرب بسيفه رأس خصمه ، فإذا السيف قد شق الرأس والجسم معاً ، وإذا الصورة تمثل الخصم مشقوق الجسم وهو لم يزل فى مكانه فوق حصانه ، وكأنه لم يدرك بعد ما أصابه .. ونفس هذه الصورة عبر عنها بالكلام الأديب الشعبى فى مثل هذا الموقف وقد ضرب فارس من فرسان الأساطير الشعبية ، لعله أبو زيد أو الزناتى ، ضربة سيف شطربها عدوه من منتصفه ، وظل العدو على فرسه لم يفتن إلى إصابته ، بل قال ساخراً للفارس الضارب : طاشت منك الضربة ! فأجابه الفارس : « أهتز يا ملعون » فلما اهتز بجسمه انشطر الجسم نصفين ، ووقع على الأرض !!

ويقول الحكيم : إن هذه الصورة غير الواقعية قصد بها قصداً أن تكون هكذا ، لأن الفنان الشعبى فى بلادنا - مصوراً كان أو أديباً - قد أدرك بالسليقة هذه المنطقة الفنية العميقة من مناطق التعبير الفنى قبل أن يدركها الفنان الغربى ، ويضع لها المذاهب .. وهذا هو السبب الذى

دعاني اليوم إلى كتابه هذه المسرحية، فنحن أولى من غيرنا باستلهم أساليبنا الشعبية في الاتجاهات الفنية المختلفة (١٨).

ولست أحسب أن ما ذهب إليه توفيق الحكيم من تصوير غير الواقع عند من سماهم بالفنانين الشعبيين كان فنا مقصوداً، أو أن التعبير عن غير المعقول كان هدف الأدباء الشعبيين وغايتهم، أو كان سرّاً من أسرار فنيّتهم لا نستطيع سبر أغواره، وإنما الذي نحسبه أن التصوير الذي مثل به الكاتب كان يمثل صورة من الصور البدائية، أو محاولة من المحاولات في سبيل الوصول إلى درجة الرسم الصحيح أو الصورة المطابقة للأصل، فإن الدقة الفنية في محاكاة الطبيعة أو الحقيقة إنما هي درجة من درجات المعرفة المصقولة، والخبرة المكتسبة بالمران والمزاولة، وليس واحد من الذين أمسكوا بالقلم أو نحوه حاول أن يقلد صورة من صور الطبيعة، إلا وكان الذي أشار إليه الأستاذ توفيق الحكيم أول صورة لتجربته الفنية في هذا المضمار، أما الدقة فإنها نتيجة تدرج في السير نحو التصحيح والإتقان، وأحسب أيضاً أن أولئك الذين سماهم الحكيم فنانين لو كانوا قد وصلوا إلى درجة متقدمة من درجات الإدراك الفني لسنخطوا على مثل هذا الفن الذي يشبه العبث، ولتبرعوا من نسبته إليهم.

وكذلك سائر المحاولات الأولى في كل فن من الفنون الإنسانية تبدأ مشوهة أو ناقصة، ثم يجرى الفنانون عليها أيديهم بالإصلاح والتهديب إذا وجدوا سبيلاً إلى الإصلاح والتهديب، ولذلك أرى بعد هذه الآثار المشوهة عن الفن الحقيقي الذي يمثل نضج صاحبه وتقديره لعمله الفني.. ثم إن غير المعقول من الآراء والأفكار إنما هو ثمرة للتجربة الفجة والخبرة الناقصة، ونتيجة لفوضى التفكير التي لا تصل الأشياء بعواملها أو مسبباتها الحقيقية، كالذي كان يذهب إليه العرب الأولون من أن قطرة من دماء الملوك كفيّلة بالشفاء من داء الكلب الذي عبر عنه النابغة في قوله:

أحلامكم لسقام الجهل شافية كما دماؤكم تشفى من الكلب

وكالذى كانوا يزعمون أن القتييل تخرج من قبره هامة بعد أربعين يوماً تقول « اسقونى » فلا تزال ترددها ، حتى يأخذ أولياؤه بثأره فيسكن ، قال ذو الأصبع العدوانى :

يا عمرو إلا تدع شتمى ومنقصتى أضربك حتى تقول الهامة اسقونى

إنها خرافات البيئة وأوهام المجتمع ، صورها الأدباء والشعراء ، وفى بعض اعتذارات أرسطو عن الشعراء فى وقوعهم فى مثل هذا غير المعقول قوله إن الشعراء يصورون الأشياء كما يعرفها الناس ، فلا يعترض عليهم بالخطأ فى مثل هذا . .

إذن لم يصور الفنان هذا - فى اعتقاده - عامداً أو قاصداً ، أو ذاهباً إلى أنه ابتكار يذكره له الناس ، أو يحفظه له التاريخ .

ولكن الأستاذ توفيق الحكيم يرى أن فننا الشعبى - لأنه نابع من الفطرة المتصلة اتصالاً مباشراً بالطبيعة والكون - يقول أشياء كثيرة دون أن يبد وعليه أنه يقول شيئاً . وأن هذا الخلط الذى نحسبه خلطاً ليس إلا وسيلة تلقائية من وسائل تعبيره ، عندما نتأملها نجد أنها مشحونة بطاقات صالحة للاستلham والاستغلال الفنى . ذلك أن الفنان الشعبى لم يحاول محاكاة أساليب الجمال الفنى التقليدىة ، ربما عن قصور أو تقصير أو جهل ، وربما أيضاً عن إرادة ، وكل هذا سواء . المهم أنه لا يسير فى الدروب المعروفة المعترف بها . وتلك هى الفكرة الأساسية فى الفن الحديث ، إنه قد أدرك عن يقين أن الفن التقليدى لم يعد فى الإمكان محاكاته دون الهبوط إلى التقليد العقيم .

ويقول الحكيم - مجازاة لأنصار المعقول - إن الجمال القديم قد استوى على عرشه وما علينا إلا أن نعبد . أما الإنتاج على غرار فلغو وتكرار لن يضيف شيئاً ، ولا ينفع إلا الطلاب فى تمريناتهم ، وحناق المقلدين والمرتزقين من حرفة محاكاة الأقدمين ، وآلاف منهم يظهرون فى كل جيل

وفى كل فن ، ويعيشون على براعتهم وإجادتهم فى النقل الأمين للجمال الخالد . . .

« ولكن الابتكار يجب أن يستمر ، وهو لن يسمى ابتكاراً إلا إذا شق طريقاً آخر غير معروف ولا مألوف ، حتى وإن كان غير مستساغ (٢٧) »
ولسنا نحسب أن الابتكار قد عز وجوده ، ونضبت موارده ، أو ضل طريقة إلى أهل الفن ، حتى لم يجد إليهم سبيلاً إلا عن هذا السبيل غير المعقول ! !

لكن يبدو أن القلق والاضطراب الذى تعانيه البشرية فى هذه الأيام ، هو السر فى الهرب من الواقع المعقول إلى المجهول أو غير المعقول ، وهذا ما عبر عنه القصصى الإيطالى المعاصر « البرتومورفيا » فى تعليقه لهذا الاتجاه بقوله : الحقيقة المجردة ليست فناً . التعبير عنها هو الفن . . ولكننا نحيا فى دوامة من القلق ، من شد الأعصاب . . إننا نريد أن نحيا فيما لا يظهر من الحياة . إن قصتى الأخيرة التى لم أسمها ولم أكملها بعد تسير فى هذا الاتجاه (١) .



وقد انبرت أقلام بعض الكتاب للترحيب بهذا العمل الأدبى الجديد ، والإشادة بتوفيق الحكيم وفن توفيق الحكيم ، وعدوا مسرحيته فتحاً جديداً فى التأليف القصصى والمسرحى ، ورأى بعض النقاد أن إبداع توفيق الحكيم فيها إنما هو امتداد طبيعى لإبداعه فى المسرحيات الكثيرة التى ألفها ، وذهب بعضهم إلى أن توفيق الحكيم قد بلغ فى مسرحيته « ياطالع الشجرة » ذروة مجده الفنى ، وأن « فى هذه المسرحية من العمق والخصوبة ما لا يقل عن أى شيء كتبه بيكيت أو يونسكو ، أو أى خالق حائر معذب من معذبي الفكر فى العصر الحديث ، وليس هناك من فرق بينه وبينهم

(١) من حديث له مع كمال الملاخ نشرته الأهرام فى ٢٤-١-١٩٦٣ .

إلا أن حيرته هادئة ، وحيرتهم مضطربة هائجة ، وأن عذابه عذاب العقل وحده ، وعذابهم فى العقل والقلب معاً ، هذا ما كتبه الدكتور لويس عوض الذى يؤكّد إعجابه ، ويوالى ثناءه فى قوله « لو أنى أردت أن أسبر أعماق هذا العمل الفنى العظيم لمضيت ومضيت أستخرج من غوره أجمل الكنوز . وردّ لويس عوض على النقاد الذين رأوا فى هذه المسرحية كثيراً من الطلاسم ، وأن توفيق الحكيم قد أقام بها مسرحاً للاعقول فى العربية ، بقوله « إن فى هذه المسرحية أشياء تبدو كالطلاسم للقارىء غير المتمرن ، وليس فيها طلاسم بمعنى الطلاسم ، وإنما فيها عمق شديد ، وهذا العمق هو مصدر حيرة القراء ، وهو عمق ليس جديداً ولا غريباً فى توفيق الحكيم ، فهو ملازم لكل ما تناول بالفن من أساطير ، ولكنى لأحسبني أغالى إن قلت إن توفيق الحكيم قد بلغ أعماق أعماقه فى « ياطالع الشجرة » فهذه المسرحية عندي هى أعمق ما كتب ، وهى أدق ما كتب . وهى أكمل ما كتب ، فهى باختصار قمة فنه المسرحى حتى الآن ! . وكل ما حدث هو أن توفيق الحكيم قد فتح عقله أخيراً لمختلف الأساليب الجديدة فى التعبير المسرحى فأخذ عن « بيراندلو » منهجه فى اهتزاز الخط الفاصل بين الحلم والحقيقة ، وأخذ عنه وعن غيره منهجهم فى تداخل الأُمنية والأمكنة ، وأخذ عن « بيكيت » و « يونسكو » وغيرهما بعض مناهج التعبير فى مسرح اللاعقول ، دون أن يتقيد بفلسفتهم أو يختار حيرتهم ، فلتوفيق الحكيم حيرته الخاصة به ، هى حيرة لا أقول إنها تبلغ فى مجازقتها أو فى نفاذها أو سخريتها أو مراراتها واضطرابها أو هياجها حيرة « كافكا » أو « بيكيت » أو « يونسكو » . فخيرة توفيق الحكيم حيرة هادئة ، حيرة بالعقل لا بالقلب ، وهى حيرة المجازف الخائف المتهيب من المجهول ، فهى إذن حيرة توفيق الحكيم لا حيرة غيره . وهذا يكفى دليلاً على أمانته العظيمة مع نفسه ولفنه وليثته ولتراثه ، وهى مع ذلك كله حيرة لا تقل عمقا وخصوبة عن حيرة كل هؤلاء ، وهو وإن كان قد فتح عقله

لكل هذه المؤثرات الخطيرة فهو قد اغتذى بها وتمثلها في فنه أفضل تمثل
فساعدته على النمو وبلوغ التمام ، دون أن تغير من ذاتيته شيئاً .

ثم يقول : إن « ياطالع الشجرة » مسرحية لها موضوع ، رغم ما يقال
من أنها بلا موضوع . أما موضوعها فهو ذلك الموضوع القديم الذى لم
يسأم توفيق الحكيم أبداً من الحديث فيه ، وهو ذلك الصراع الحائر فى
نفس الإنسان بين الفكر والمادة ، وبين الله والطبيعة ، وبين الإخصاب
بالعقل والإخصاب بالجسد ، بل وفيها شيء كثير من تلك الصراعات
الأبدية بين عقل الإنسان وروحه (١) .

وعلى هذا النحو من الإشادة والتمجيد جرت أقلام كثيرة ، ولعل
الأستاذ توفيق الحكيم لم يكن فى حاجة إلى الإشادة والتمجيد ، وقد وصل
إلى ما يطمح إليه من المجد والشهرة فى تأليف الكتب والمسرحيات قبل
أن يخرج هذه المسرحية ليقيم بها مسرحاً للامعقولية عند العرب !! .

ولكن بعض النقاد ومنهم الدكتور زكى نجيب محمود يرى أن اللامعقول
نقد يشيع فى القارة الأوروبية لأسباب كثيرة منها أنها شبتت من المعقول . .
وقد اجتاحت أوربا — ولا تزال تجتاحها — موجة تعلى من الجوانب
اللامعقولة من الإنسان . ولعلها موجة خلقتها هناك ظروف من أهمها أنهم
شبعوا عقلاً حتى أنخموا ، فللعلوم الطبيعية هناك سلطان أى سلطان ،
والعلوم كلها عقل صرف ، ولو اقتصر أمرها على الطبيعة الجامدة لما ضاقت
النفوس ، لكن محاولات كثيرة تأخذ فى الانتشار تبتغى إخضاع الإنسان
نفسه لتلك العلوم ؛ ثم إن الدكتور زكى يرى أننا لم نبلغ تلك الدرجة التى
تمثل بها المعقول ، لنبحث عن اللامعقول . .

وقد عقب الأستاذ العقاد على كلمة الدكتور زكى نجيب محمود ، أوبعبارة
أخرى أفصح عن رأيه فى هذا الاتجاه الجديد نحو « اللامعقولية » متخذاً

(١) لويس عوض : مقال فى الأهرام فى ١٤ / ١٢ / ١٩٦٢

من كلمة الدكتور زكي سببا لإعلان هذا الرأي ، دون أن يفصح بالمناسبة -
التي أثارت هذا البحث ، وهي مسرحية « ياطالع الشجرة » لتوفيق الحكيم ، -
ولم تكن هنالك ضرورة تدعو إلى الإفصاح عن المناسبة لذيوعها في البيئات
الأدبية ، وقد كان هذا خيراً كثيراً ، لأن العقاد ترك لقلبه العنان ليجري
بأسلوبه الساخر اللاذع ليفصح عن رأيه بقوة ووضوح ، دون أن يعرض
لشخصية المؤلف أو أثره المنقود . وكان مما كتب العقاد في التعقيب على كلمة
الدكتور زكي نجيب محمود :

« نوافق الدكتور على رأيه في جانب واحد ، وهو جانب « اللامعقولية » -
بصيغة المذهبية في آخرها . فإن اتخاذ « اللامعقولية » مذهباً
يلغى العقل الإنساني هو الشيء الجديد في هذه « التقلية » الخالدة من
عهد آدم وحواء . وليس في « اللامعقولية » شيء جديد غير هذه الدعوى
أو هذه الدعوة التي قد وجد اليوم من يجترى على الجهر بها ، ولم تكن قط
مذهباً يجترى العاقل والمجنون على الجهر به في الزمن القديم .

ولو كانت الدعوة إلى « اللامعقولية » تصدر في القارة الأوربية من
أناس شبعوا عقلاً لقلنا إنها وليدة التخمة التي تضيق بها النفوس كما تضيق بها
العقول ، ولكن دعاة هذه المذاهب — كما يعلم الدكتور — كلهم من طائفة
لم تشبع قط من العلم والعقل ، ولعلها تجاوزت حد الجوع إلى حد الصيام
« الدهرى » عن هذا الطعام !

وكذلك نرى أن التوسع في العلوم الطبيعية قد يكون سبباً لاطراح
العقل والتحول إلى « اللامعقولية » لو كان الاشتغال بالعلم الطبيعي ومخترعاته
ينقص بمقدار ما تزيد « اللامعقولية » حيثما تخلفه على النفوس والحواس
والأفكار ، ولكن الواقع أن الاشتغال بالعلم ومخترعاته يزداد في الحياة
العامة والخاصة ازدياداً مطرداً شاملاً يفوق كل زيادة يطمع فيها أنصار

«السخف أو «اللامعقولية» . . ولا نرى ظاهرة واحدة تدل على النقصان هنا بمقدار الزيادة هناك .

واللامعقول أقدم من العلوم الطبيعية ومن العلوم المنطقية ، ومن جميع «العقول بزمان طويل .

فما هي « الكوميديّة » بكل معنى من معانيها ؟

إنها « أغنية العربدة » التي ينطلق فيها الناس من قيود السكينة والروية إلى طلاقة المجنون والخلاعة ، وسورة الصخب والرقاعة ! .

ثم ما هو مفهوم « العربدة » نفسها بجميع اللغات ؟

إن لفظها باللغة العربية يدل على مفهومها ، وإن كلمة « ريشل » Revel بمعنى العربدة ، وكلمة « ريبيل » Rebel بمعنى الجموح والتمرد مشتقتان في اللغات الغربية من جذر واحد ، وكلاهما حالة تنبذ القيود ، وتنطلق من الحدود .

وقبل أن يوجد العالم الطبيعي والفيلسوف الحكيم وجد المهرج والبهلوان . وماذا كان يصنع المهرج « jester » بطرطوره وجلالته وذنبه ووجهه المطلق «بالاصباغ ؟ إنه أبرع في « اللامعقولية » الحية من كل صورة ممسوخة يرسمها المهرج « بيكاسو » في تزييفه المشهور لصناعة التهريج . .

بل ماذا كان المئات من المتنكرين يصنعون في حفلات المساخر والكرنفالات وهم يتقنعون بوجوه الحيوانات والطيور ، ويلبسون المرقعات والمصبغات بلا قياس ولا تناسب في التفصيل ؟

وماذا كان «البلياتش» يصنع حين كان يحكي الرقص بالهرولة والرشاقة بالعشرات المتخبطة ، ويحكي الغناء بالنهيق والنباح ، ويحكي كل معقول موزون بشيء يناقضه في التعقل والاتزان ؟

وماذا كان زجالنا يعني حين كان يقول في أدوار الزجل « المجنون » ؟ :

فتحت بطيخة لقيت العجب في قلبها أربع مداين كبار

أو كان يقول :

يا ليل يا عين ما عرفشا كذب الضفدعة شايله المركب

كل هذا كان « لا معقولية » من أبلغ « اللامعقولات » في موضعها إذا كانت البلاغة هي مراعاة مقتضى الحال .

ومقتضى الحال هنا هو التنفيس عن العقل بحالة من الحالات العارضة تنقضى وينقضى معها التهريج والعربدة ، والسخف المقصود وغير المقصود .

وهذا كله قديم جد قديم ، مضت عليه ألوف السنين قبل أن يأكل الإنسان لقمة على مائدة العلوم الطبيعية ، وقبل أن تنزل هذه المائدة !

وليس هذا هو « اللامعقولية » التي يلفظ بها اللاغطون اليوم . إن هذا الذي يلغطون به هو « اللامعقولزم » الذي اجترأ عليه في القارة الأوربية من جهلوا المعقول واللامعقول ، وحسبوا أن العقل دور من الأدوار قد انتهى ، وحلت محله « مدرسة » تنكر العقل والمعقول ، وتحكم عليهما بالرجعية والجود . ولم يقل بذلك أحد من اللامعقوليين الأقدمين ، لأنهم أصلاء غير مقلدين ، وغير مخدوعين .

أما الذي جد على اللامعقولية في العصر الأخير ، فأصبحت في عداد الدعوات المذهبية ، فهما أمران :

أولهما : دخول الجهلاء في ميدان الثقافة بالملايين وعشرات الملايين ، مع سوء الفهم للفرق الواضح بين المساواة في الحقوق والمساواة في الأفكار والآراء والأذواق .

وثانيهما : شيوع الدراسات النفسية ، وشيوع مصطلحاتها التي يتخطفها أولئك الجهلاء عن الوعي الباطن والعقد النفسية ومركبات النقص ، وغيرها وغيرها من كلمات محفوظة لا يفقهونها ، ولكنهم يجترئون من أجلها على إعلان

جهالاتهم كأنها من الحالات الباطنية التي يتساوى فيها العالم والجاهل والخير وغير الخير !

وبهذا انتقلت « اللامعقولية » من موضعها الطبيعي إلى كل موضع معقول وغير معقول، وأصبحت « الهوسة » العارضة التي يستبيحها الناس متكررين أو ذاهلين عن الصواب، مذهباً واجباً مفروضاً على العقول في كل حين ، بل خلقاً جديداً يلغى المخلوق الإنساني الأول، ويخلفه بإنسان آخر ليس فيه غير أخلاط العقل الباطن ، وعربة السكرى والخلعاء، وبغير ندم وبغير حياء . . . وتساوى معرض الفن الجميل ومستشفى المجاذيب !

ومن المعقول أن تحل اللامعقولية عند الكثيرين محل القبول .

فقد كان هؤلاء الكثيرون يحبون في كل زمان أن يتحذلقوا بدعوى الذوق والفن ولا يستطيعون . . فلماذا لا يرحبون بالفن اللامعقول ، وليس أسهل عليهم من ادعاء فهمه ، ولا من إبداء هذا الإعجاب بقول غير مفهوم ؟ ولماذا يحجم العاجز عن انتحال هذا المذهب ، وليس في الدنيا مقياس يثبت عليه العجز ، أو يلزمه الاعتراف بوجاهة النقد الذي يوجهه العارفون أو غير العارفين إليه ؟

وكيف يستطيع ناقد أن يرفض من معرضه صورة من الصور لسبب من الأسباب ؟

فالمعقول جداً أن تروق « اللامعقولية » بهذه السهولة مادام ادعاء الفن بهذه السهولة ، وما دام بطلان النقد بهذه السهولة كذلك ؟

والمعقول جداً أن يتحدى الناقدين صاحب صورة يتساوى وضعها المعدول ووضعها المقلوب ، ويستطيع الفنان الذي صورها أن يقول إنها في وضعها المقلوب أقرب إلى الحقيقة من وضعها المعدول ، لأن الأمور تنقلب في الوعي الباطن ، كما تنقلب في الأحلام !

وهذا هو الجانب الوحيد المعقول في « اللامعقولية » لأن المحروم من

حق الحذقة قديماً « مجنون » إذا هو لم يبادر إلى الفن الذي يعطيه حق الحذقة
بالذوق والتجديد والحرية الفكرية ، وبكل دعوى يدعيها بغير دليل ، وبغير
خوف من التكذيب !

إن هؤلاء « اللامعقولين » لعقلاء جداً يا دكتور زكي حين يسرحون
بهذه البضاعة . . أما « اللامعقوليون » حقاً فهم أولئك « العقلاء » الذين
يزنون أولئك الشطار بميزان العقل ، ويطمعون في الإقناع حيث يعاب
الإقناع بما تقتضيه العقول (١).

الوحدة في العمل الأدبي

وكان البحث في وحدة العمل الأدبي من جملة الموضوعات التي أثارها
النقد المعاصر ، وذهب بعض المعاصرين إلى أن مقياس الوحدة لم يعرفه نقاد
العرب في نقدهم قبل عصر النهضة ، ووصفوا الأدب العربي في عصوره
السابقة بفقدان هذا الأساس الذي عرفته الآداب الأجنبية ، وحرص
أدباؤها على توافره فيما يكتبون من قصص ، وما ينظمون من شعر ،
ووصفوا القصيدة العربية بالتفكك ، إذ تعددت فيها المعاني وكثر الانتقال
من غرض إلى غرض ؛ وإن علل لهذا التعدد بعض علماء الأدب الذين حاولوا
أن يصلوا كل غرض بسابقه ولاحقه ، ويدكروا العوامل النفسية التي حدثت
بالشعراء إلى ذلك التعدد والانتقال ، كما نقل ابن قتيبة عن بعض أهل
الأدب أن مقصد القصيد إنما ابتداء فيها بذكر الديار والدمن والآثار ، فبكي
وشكا ، وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها
الظاعنين عنها ، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه
نازلة المدر ، لانتقالهم عن ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلأ ، وتتبعهم مساقط

(١) المقاد : من مقال في الأخبار في ١٦-١-١٩٦٣ .

الغيث حيث كان . ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصباغة والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعى به إصغاء الأسماع إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، وضارباً فيه بسهم ، حلال أو حرام ، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره ، وشكا النصب والسهر وسرى الليل ، وحر الهجير ، وإنضاء الراحلة والبعير ، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وضمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح ، فبعثه على المكافأة وهزة للسماح ، وفضله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل (١) ..

وهذا تعليل لبعض القصائد العربية التي كانت غاية أصحابها التكسب بها ، ومن الخطأ الذهاب إن أن الشعر العربي كله أو جله كان على هذا النحو شعر مديح واستجداء ، بل إن هذا كان مقصوراً على بعض ذوى الحاجة من الشعراء ، أما غيرهم فقط حلقوا في سماء هذا الفن ، وعالجوا فيه أنبل الأغراض ، وعبروا أصدق تعبير عن تجاربهم وأحاسيسهم وعواطفهم على أننا إذا رجعنا إلى الشعر العربي ، وهو أظهر فنون الأدب عند السابقين ، لم نجد هذا الشعر كله على نحو ما يذهب إليه أولئك النقاد من التفسك وفقد الوحدة ، فإن فيه شواهد كثيرة لا يدركها الحصر على توافر الوحدة في القصيدة العربية ، وهذا الاختلاف مرجعه على كل حال اختلاف البيئات ، وتباين القوى والإدراك . وتأثير الطبيعة والحياة المتنقلة لا يخفى في التأثير في ألوان الفن والتفكير . وكذلك للحضارة وتقدم أسباب المعرفة أثر واضح في حصر الأذهان وتركيز الاهتمام في موضوع

(١) الشعر والشعراء ٢١/١ (دار إحياء الكتب العربية - القاهرة ١٣٦٤ هـ) .

مواحد يتعمق فيه الباحث والمفكر والفنان . ولا نستطيع أن ندعى أن الأمة العربية التي أنتجت هذا الأدب الغزير قد عاشت هذه الحياة المتحضرة في سائر أطوار وجودها ، ولكن الذى لا شبهة فيه أن أدبها استطاع إلى حد كبير أن يمثل حياتها ، وأن يرسم صورة واضحة لعواطفها وتفكيرها وأمانيتها ، وأن يعبر أصدق تعبير عن خصائص هذا الجنس فى قلبه فى الحياة ، وتنقله من درجة إلى درجة ، ومن موطن إلى موطن . وكذلك كانت النظرة إلى هذا الأدب متسمة بهذا الطابع ، أى أن نقاد الأدب العربى نظروا إليه فى ضوء خصائص الجنس ، وطبيعة البيئة والحياة .

ولعل أقدم كلام فى موضوع الوحدة ما كتبه أرسطو فى « فن الشعر » . وكان فيما كتب يدرس أو ينقد الأدب اليونانى ، وأظهر ألوانه التى كان لها شأن فى الحياة الفنية للأمة اليونانية ، وقد مجد أرسطو هوميروس من هذه الناحية ، ناحية الحرص على وحدة الفعل فى الإلياذة والأوديسا ، وهو هوميروس هو المقدم ، وله فى كل شيء المقام الأعلى فى نظر أرسطو ، وقد أصاب شاكه الصواب فى هذه المسألة بفضل معرفته بأسرار الفن أو بفضل عبقريته ، إذ أنه حينما ألف « أوديسيا » لم يرو جميع حوادث حياة أودوسوس ، أنه جرح فى فارتاسوس وتظاهر بالجنون حينما احتشد الإغريق — لأن هذين الحادثين لا يرتبطان بحيث إذا وقع الواحد وقع الآخر بالضرورة أو احتمالاً . وإنما ألف أوديسيا بأن جعل مدار الفعل فيها حول شيء واحد بالمعنى الذى نقصده ، كذلك فعل فى الإلياذة . أى أن أرسطو لا يستجيد الشعر بكثرة ما يروى من الأحداث ، وإنما بما يكون بين هذه الأحداث من وحدة وترابط ، بحيث تكون الحادثة نتيجة حتمية أو احتمالية لسابقتها . ووحدة الخرافة لا تنشأ — كما يزعم البعض — عن كون موضوعها شخصاً واحداً ، لأن حياة الشخص الواحد تنطوى على ما لا حد له من الأحداث التى لا تكون وحدة ، كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالا لا تكون فعلا واحداً . . وكما فى سائر فنون المحاكاة تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع ، كذلك فى الخرافة ، لأنها

محاكاة فعل ، يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو ألا يضاف دون نتيجة ملبوسة لا يكون جزءاً من الكل (١) .

وكذلك قال إن المحاكاة ، سواء أكانت قصصاً أم شعراً ، يجب أن تؤلف بحيث تدور حول فعل واحد تام كله ، له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالسكائن الحى أنتج اللذة الخاصة به . و فرق أرسطو بين التأليفات والقصص التاريخية التى لا يراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد ، أعنى جميع الأحداث التى وقعت طوال الزمان لرجل واحد أو عدة رجال ، وهى حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عرضاً ، فكما أن معركة سلامين البحرية والمعركة التى خاضها القرطاجينيون فى صقلية قد وقعتا فى نفس الوقت ، دون أن تهدفا إلى نفس الغرض ، كذلك فى تعاقب الأزمان غالباً ما يأتى حادث عقب حادث آخر دون أن تكون بينهما رابطة . بيد أن معظم الشعراء يرتكبون هذه الغلطة . ولهذا السبب أيضاً يمكن أن نعد هوميروس سيد الشعراء غير مدافع ، فإنه لم يشأ حتى أن يعالج فى شعره حرب طروادة كلها ، مع أن لها بداية ونهاية ، وإلا كانت الحكاية مسرفة فى الطول عسيرة على الإدراك بنظرة واحدة . بل حتى لو أمكن توخى القصد فى المقدار لجاءت متشابكة معقدة نظراً لاختلاف الأحداث ، ولهذا لم يتناول غير جزء محدد من تلك الحرب ، ثم عالج كثيراً من الوقائع الأخرى على أنها دخائل أو أحداث عارضة . أما باقى الشعراء فيؤلفون قصائدهم عن بطل واحد ، أو عصر واحد ، أو عن فعل واحد ، ولكنه مركب من عدة أجزاء « أى أنهم لا يتغنون بحادث واحد معلوم ، بل يدورون حول جملة موضوعات ، وإن كونت فى مجموعها فعلاً يبدو واحداً ، وهم كذلك إنما يتعلقون بالحوادث الفرعية ، ويفصلونها عن الفصل الرئيسى (٢) .

(١) فن الشعر لأرسططاليس : ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى ٢٦ .

(٢) المصدر السابق ٦٥ وما بين القوسين من هامش الترجمة .

وهذا النقد كما نرى يعالج الوحدة في شعر الملاحم الذي نبغ فيه شعراء اليونان وعلمهم هو ميروس الذي يمجده أرسطو ، ويذهب إلى أن أجود مثل الشعر تتمثل في شعره ، وقد رأينا أن أرسطو يصرح بأن معظم الشعراء الذين عرفهم لا يتحرون تلك الوحدة ، أو أنها مفقودة في أعمالهم الأدبية ، بسبب تعدد الأشخاص ، أو تعدد الأحداث ، أو تعدد الأزمان ، أما هو ميروس فقد كان يعتمد الوحدة والعمق في تحليل الشخصية والفعل وهذا ما لم يجده في شعر غيره من الشعراء الذين عرفهم .

* * *

أما نقاد العرب أو أكثرهم فكانت الوحدة عندهم تتمثل في البيت الواحد ، كانوا يرون أن كل بيت من أبيات القصيدة يجب أن يكون مستقلاً بمعناه ، كما هو مستقل في تفعيلاته وموسيقاه ، وموسيقى الشعر السككية إنما تتمثل في تكرار الموسيقى الجزئية الممثلة في كل بيت من الأبيات . ومعنى ذلك أنهم ينشدون المتعة الفنية في كل بيت على حدة ، ويرون تبعاً لذلك أنه لا تتوافر تلك المتعة إلا بتوافر الاستقلال في مبنى البيت ومعناه ، وقد تنوالت الأبيات وتتابع في علاج غرض واحد ، ولكنك على الرغم من ذلك واجد في كل بيت ما تنشد من إمكان استقلاله هذا الاستقلال ، ومن اليسير عليك في أغلب ذلك أن تنقل البيت من موضعه حيث وضعه الشاعر إلى موضع آخر من غير أن تحس شيئاً من الاضطراب في تتابع الأبيات ، أو من غير أن تحس أنك أفسدت على الشاعر نظمه وتأليفه ؛ أو أفسدت معانيه أو صورته .

وكان لفكرة المثل السائر أثرها في هذا المقياس الذي تعلق به نقاد العرب ، وأساس ذلك المثل السائر العبارة البالغة حدها من الإيجاز ، حتى يكون من المستطاع أن يجرى البيت ، وهو أقل وحدات العمل الشعري ، على الألسنة ، ويكون صالحاً للاستشهاد فيما يعرض من الأحوال المماثلة ، ولا يكون كذلك إلا إذا كان موجز العبارة ليسهل حفظه ، ويعلق معناه بالعقل والقلب ، ويسهل استحضاره ، وكان هذا هو السر في وصفهم فلاناً

من الشعراء بأنه أشعر الشعراء ببيته كذا ، وأن أغزل بيت قول فلان ،
وأمدح بيت ، وأهجى بيت . . .

وكان هذا أيضاً — فيما نرى — هو السبب في عدم احتياج البيت إلى ما بعده ليتم معناه عيباً من عيوب الشعر التي يجب على الشاعر المجيد أن يتجنبها ، وقد عد قدامة بن جعفر هذا العيب من عيوب ائتلاف المعنى والوزن ، وسماه « المبتور » الذي هو عنده أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد ، فيقطعه بالقافية ، ويتمه في البيت الثاني ، مثال ذلك قول عروة بن الورد :

فلو كاليوم كان على أمرى ومن لك بالتدبر في الأمور
فهذا البيت ليس قائماً بنفسه في المعنى ، ولكنه أتى في البيت الثاني بتمامه ، فقل :

إذا ملكت عصمة أم وهب على ما كان من حسك الصدور
وقال امرؤ القيس :

أبعد الحارث الملك بن عمرو وبعد الخير حجر ذى القباب
فالمعنى ناقص عن تمامه ، فأتمه في البيت الثاني ، وقال :

أرجى من صروف الدهر لنا ولم تغفل عن الصم الصلاب (١)
وعند أبي هلال العسكري أن هذا العيب يسمى « التضمين » وهو أن يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثاني ، والبيت الأول محتاجاً إلى الأخير ، كقول الشاعر :

كأن القلب ليلة قبل يغدى بليلي العامرية أو يراح
قطاة عزها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح

(١) انظر نقد الشعر لقدامة ١٤٠ (طبعة ليدن) .

فلم يتم المعنى في البيت الأول حتى أتمه في البيت الثاني ، وهذا قبيح (١) .

* * *

على أننا بجانب الصواب ونتعدى الحقيقة إذا ذهبنا إلى أن وحدة البيت في الشعر هي المقياس الثابت لدى نقاد الأدب العربي كلهم ، فإن فيهم كثيراً من النقاد الذين رأوا ضرورة التلاؤم والتلاحم بين أجزاء العمل الأدبي حتى يكون كالجسد الواحد ، يؤدي كل عضو فيه وظيفته ، ولا يقوم إلا بغيره من أجزاء الجسم في تآلف وتناسق ، وسنرى كلاماً صريحاً واضحاً يدل على تعرف أولئك النقاد وتنبيههم إلى مقياس الوحدة الكاملة في الأعمال الأدبية بصفة عامة وفي الشعر بخاصة ، من ذلك قول ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) : « وتبين التكلف في الشعر بأن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره ، ومضموماً إلى غير لفقه ، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك ! قال : وبم ذلك ؟ فقال : لأنني أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت وابن عمه ! . وقال عبد الله بن سالم لرؤبة : مت يا أبا الجحاف إذا شئت ! فقال رؤبة : وكيف ذلك ؟ قال : رأيت اليوم ابنك عقبه ينشد شعراً له أعجبني ! قال رؤبة : نعم ، ولكن ليس لشعره قران ، يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه (٢) .

إذن فمقياس الوحدة قد فطن إليه نقاد العرب ، وفطن إليه قبلهم شعراء العرب الذين كانوا يرون من علامة جودة الشعر أن تتتابع أبياته ، وأن يكون كل بيت شديد الارتباط بما قبله وبما بعده كأنه آخره ، وكانوا يرون من علامات التكلف أن يستكره الشاعر الأبيات فيضع البيت حيثما اتفق من غير رعاية لتساوق الأبيات وارتباط بعضها ببعض .

وأصرح من ذلك تشبيه القصيدة في مجموعها بجسد الإنسان في كلام الحاتمي (ت ٣٨٨ هـ) : مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى

(١) انظر كتاب الصنائع لابن هلال العسكري ٣٦ .

(٢) الشعر والشعراء لابن قتيبة ١ / ٣٦

انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر الجسم ذاعاهة تتخون محاسنه وتعنى معالنه . وقد وجدت حذاق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذا الحال احتراساً يحنبهم شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الإحسان ، حتى يقع الاتصال ، ويؤمن الانفصال ، وتأتى القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة ، لا ينفصل منها جزء عن جزء . وهذا مذهب اختص به المحدثون لترقد خواطرهم ، ولطف أفكارهم ، واعتمادهم البديع وأفانينه في أشعارهم ، وكأنه مذهب سهلوا حزنه ، ونهجوا دراسه (١) .

وفي هذا الكلام إشارة إلى أن الوحدة الفنية موجودة بطبيعتها في الرسائل والخطب المرجزة ، بعكس الخطب الطويلة التي يكثر فيها الاستطراد وتتعدد الأغراض ، أما الشعر فإن الحرص على تحقيق الوحدة فيه يتفاوت فيه الشعراء على حسب مراتبهم من الإجادة والإبداع .

والكلام المفصل في هذا الموضوع ما كتبه ابن طباطبا العلوى في تأليف الشعر ، وذلك في قوله « ينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبجه ، فيلائم بينها لتنظيم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتداء وصفه أو بين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه ، كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت ، فلا يبعد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ، ويتفقد كل مصراع ، هل يشا كل ما قبله . . وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها ، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة

باختصارها ، لم يحسن نظمه . بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها وآخرها ، نسجا وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان ، وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خرجاً لطيفاً ، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا لا تناقض في معانيها ، ولا وهى في مبانيها ، ولا تكلف في نسجها ، تقتضى كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها ، فإذا كان الشعر على هذا المثل سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهى إليها رواية (١) .

وإذا كان احتياج البيت إلى ما بعد ليتمم معناه معدوداً من عيوب الشعر عند جماعة من النقاد ، فليس هو بالمعيب عند جماعة ، بل يرون ذلك شيئاً طبعياً ، ويرون فيه دليلاً على التماسك بين أبيات القصيدة كالتماسك بين الجمل والفقرات في العبارة المنشورة ، ومن هؤلاء ضياء الدين بن الأثير الذى يقول إن المعيب عند قوم هو « تضمين الإسناد » وذلك يقع فى بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنشور ، على أن يكون الأول منهما مسنداً إلى الثانى ، فلا يقوم الأول ، ولا يتم معناه إلا بالثانى ، وهذا هو المعدود من عيوب الشعر ، وهو عندى غير معيب ، لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثانى فليس ذلك يوجب عيباً ، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر فى تعلق أحدهما بالآخر ، وبين الفقرتين من الكلام المنشور فى تعلق إحدهما بالآخرى ، لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى ، والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى ، فالفرق بينهما يقع فى الوزن لا غير .

والفقر المسجوعة التى يرتبط بعضها ببعض قد وردت فى القرآن الكريم فى مواضع منه ، فمن ذلك قوله عز وجل فى سورة الصافات « فأقبل بعضهم على بعض يتساءلون ، قال قائل منهم إني كان لى قرين ، يقول إنك لمن المصدقين ، وإذا متنا وكنا تراباً وعظاماً أإنا لمدينون » فهذه الفقر

الثلاث الأخيرة مرتبط بعضها ببعض ، فلا تفهم كل واحدة منهن إلا بالتى
تليها ، وهذا كالأيات الشعرية فى ارتباط بعضها ببعض ، ولو كان ذلك
عيبا لما ورد فى كتاب الله عز وجل . وكذلك ورد قوله تعالى فى سورة
الصفات أيضاً « فإنكم وما تعبدون ، ما أنتم عليه بفاتنين ، إلا من هو صال
الحجيم » فالآيتان لا تفهم إحداهما إلا بالأخرى . وهكذا ورد فى قوله عز وجل
فى سورة الشعراء « أفرأيت إن متعناهم سنين ، ثم جاءهم ما كانوا يوعدون ،
ما أغنى عنهم ما كانوا يمتعون » فهذه ثلاث آيات لا تفهم الأولى ولا الثانية
إلا بالثالثة ؛ ألا ترى أن الأولى والثانية فى معرض استفهام يفتقر إلى
جواب ، والجواب هو فى الثالثة ؟

أما فى الشعر فقد استعملته العرب كثيراً ، وورد فى شعر فحول شعرائهم
فمن ذلك قول الشاعر :

ومن البلوى التى لى س لها فى الناس كنه
أن من يعرف شيئاً يدعى أكثر منه

ألا ترى أن البيت الأول لم يقيم بنفسه ، ولا تم معناه إلا بالبيت
الثانى ؟ ومنه أيضاً قول امرئ القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكل كل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح وما الإصباح منك بأمثل
وكذلك ورد قول الفرزدق :

وما أحد من الأقوام عدوا عروف الأكرمين إلى التراب
بمحتفظين إن فضلتونا عليهم فى القديم ولا غضاب
وكذلك قول الشاعر :

لعمري لرهط المرء خير تقيه عليه وإن عالوا به كل مركب
من الجانب الأقصى وإن كان ذاغنى جزيل ، ولم يخبرك مثل مجرب

فقد قاس ابن الأثير الشعر في حاجة البيت منه إلى البيت الذي يليه بأرفع مثل البلاغة ، وهو القرآن الكريم ، الذي ترتبط فواصله وآياته ، كما استشهد على رأيه بكلام الشعراء الذين أجمع العارفون بالشعر ورجاله على أنهم فحول وأعلامه .

* * *

ذلك رأى علماء العرب ونقادهم في القديم . فإذا جئنا إلى العصر الحديث ألفينا عودة إلى هذا المقياس ، ومحاولة لتطبيقه أو نشدانه في أدب المعاصرين وقد وجدنا أمثلة كثيرة للعناية بمقياس الوحدة بين مقاييس النقد الحديثة ؛ وكان ذلك من الذين اطلعوا على مثل ما عرضنا من الآراء عند العرب وعند غيرهم قديما وحديثا ، وقد ظلت مقاييس النقد عند أرسطو متسلطة على الأحكام الأدبية حتى هذا العصر .

وكان في طليعة النقاد العرب المعاصرين الأستاذ العقاد الذي نقد شوقيا في جملة ما نقده به بفقد الترابط والوحدة في أكثره شعره ، حتى لقد يكون من السهل أن تنتزع أكثر أبيات قصائده من مواضعها ، وتضعها حيثما اتفق ، من غير أن تخسر شيئا ، أو يغيب عنك غرض أراد الشاعر ، وقد ذكر العقاد أن العيوب المعنوية التي يكثر وقوع شوقي وأضرابه فيها عديدة مختلفة الشيات والمداخل ، ولكن أشهرها وأقربها إلى الظهور ، وأجمعها لأغلاطهم عيوب أربعة ، هي بالإيجاز : التفكك ، والإحالة ، والتقليد ، والولوع بالأعراض دون الجواهر . وهذه العيوب هي التي صيرتهم أبعد عن الشعر الحقيقي الرفيع المترجم عن النفس الإنسانية في أصدق علاقاتها بالطبيعة والحياة والخلود من الزنجي عن المدنية ، ومن صور الأبسطة والسجاجيد - كما يقول ما كولي - عن نفائس الصور الفنية .

ثم تكلم العقاد عن العيب الأول « التفكك » وهو عنده أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة ، إذ كانت القصائد ذات الأوزان

والقوافي المتشابهة أكثر من أن تحصى ، فإذا اعتبرنا التشابه في الأعراس وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذن أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثله دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الموضوع ، وهو ما لا يجوز . ولتوفية البيان قال العقاد : إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقي بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها بمقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره في مرضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة . أو هي كالبيت المقسم ، لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها ، ولا قوام لفن بغير ذلك حتى فنون الهمج المتأبدن ، فإنك تراهم يلائمون بين ألوان الخرز وأقداره في تنسيق عقودهم وحليهم ، ولا ينظمونه جزافاً إلا حيث تنزل بهم عمالة الوحشية إلى حضيضها الأدنى ، وليس دون ذلك غاية في الجمالة ودماثة الفطرة .

ومتي طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد ، أو شعور كامل بالحياة ، بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض ، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا يتميز لها عضو ، ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة . وكلها استفل الشيء في مرتبة الخلق صعب التمييز بين أجزائه . . .

إنك كلما شارفت فترة من فترات الاضمحلال في الأدب ألفيت تشابهاً في الأسلوب والموضوع والمشرب ، وتماثلاً في روح الشعر وصياغته ، فلا تستطيع مهاجمتها أن تسم القصائد بعناوين وأسماء ترتبط بمعناها وجوهرها ، لما هو معروف من أن الأسماء تتبع السمات ، والعناوين تلصق بالموضوعات ، ورأيهم يحسبون البيت من القصيدة جزءاً قائماً بنفسه ، لا عضواً متصلاً بمسائر أعضائها ، فيقولون : أنخر بيت ، وأغزل بيت ، وأشجع بيت ، وهذا

بيت القصيد ، وواسطة العقد . كأن الأبيات في القصيدة حبات عقد تشتري ، كل منها بقيمتها ، فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئاً من جوهرها . وهذا أدل دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة ، وتقطع النفس فيها ، وقصر الفكرة ، وجفاف السليقة . فكأنما القريحة التي تنظم هذا النظم وبصات النور متقطعة ، لا كوكب صاعد متصل الأشعة يريك كل جانب ، وينير لك كل شعبة وزاوية ، أو كأنما هي ميدان قتال ، فيه ألف عين وألف ذراع وألف جمجمة ، ولكن ليس فيه بنية واحدة حية . ولقد كان خيراً من ذلك جمجمة واحدة على أعضاء جسم فرد تسرى فيها حياة . وإذا كان ذلك كذلك فلا عجب أن ترى القصيدة من هذا الطراز كالرمل المهيكل لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله ، أو وسطه في قمته ، لا كالبناء المقسم الذي ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه .

ثم يطلق العقاد على قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل التي مطلعها :

المشرقان عليك ينتحبان قاصيهما في مأتم والداني

لقب « كومة الرمل » ، ويسأل من يشاء أن يضعها على أى وضع ، فهل يراها تعود إلا كومة رمل كما كانت ؟ وهل فيها من البناء إلا أحقاف خلت من هندسة تختل ، ومن مزايا تنتسخ ، ومن بناء ينقض ، ومن روح سارية ينقطع اطارها أو يختلف مجراها .

وأتى العقاد بعد ذلك على القصيدة كما رتبها شوقي ، ثم أعادها على ترتيب آخر يبتعد جد الابتعاد عن الترتيب الأول ، ليقرأها القارئ المرتاب ، ويلبس الفرق بين ما يصح أن يسمى قصيدة من الشعر وبين أبيات مشتتة لا روح لها ، ولا سياق ولا شعور ينتظمها ، ويؤلف بينها (١) .

وفي دراسة العقاد لابن الرومي جعل الوحدة في شعره من أهم مميزاته . شخصيته الفنية ، « فالعلامات البارزة في قصائد ابن الرومي هي طول نفسه

موشدة استقصائه المعنى واسترساله فيه ، وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظامين انذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتا متفرقة يضمها سمط واحد ، قل أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات ، وقل أن يتوالى فيه النسق تواليا يستعصى على التقديم والتأخير والتبديل والتحرير . يخالف ابن الرومي هذه السنة ، وجعل القصيدة كلا واحداً ، لا يتم إلا بتمام المعنى الذى أراده على النحو الذى نحاه ، فقصاصه موضوعات كاملة تقبل العناوين ، وتنحصر فيها الأغراض ، ولا تنتهى حتى ينتهى مؤداها ، وتفرغ جميع جرائنها وأطرافها ، ولو خسر فى سبيل ذلك اللفظ والفصاحة (١) . .

أما الشاعر العراقى جميل صدقى الزهاوى فإنه لا يرى أن يوجه أى لوم إلى من أطال قصيدته ، وجعلها فى مطالب مختلفة تربط بعضها ببعض مناسبات بينها ، وإن كانت ضعيفة فيتمتع القارئ أو السامع بألوان مختلفة من الأدب فى القصيدة الواحدة ؟ على أن يكون بين مطلب ومطلب فاصل (٢) . . ويؤكد الزهاوى هذا رأى فى قوله : وللشاعر أن يجمع فى بعض قصيده أكثر من مطلب ، بشرط أن يكون بين مطالبها صلة تربط حلقاتها المتعددة ، وأحسب أن هذا أقرب إلى طبيعة التفكير أو الإحساس ، فإنهما لا يأتیان إلا فى صورة أمواج هى فورات النفس أو ثوراتها ، يستقل كل منها عن الأخرى ، وتكون القصيدة حينئذ أشبه بياقة من مختلف الأزهار مع تناسق فى ألوانها . .

ويكرر الزهاوى هذه الفكرة مرة أخرى ، فيقول إن الشعر فى القصيدة اندفاعات فى الفكر ، كالأمواج يعقب بعضها بعضا ، فأستحب ألا يغير الشاعر منها إلا ما كانت فيه الصلة ضعيفة ، فذلك أقرب إلى الطبيعة . . ومن الناقدين من لا يعجبه الشعر إلا إذا كان فيه تقليد لشعراء الغرب أو لشعراء العرب السابقين . وليس الشعر كالعلم لتستوى فى الأخذ به الأقوام

(١) ابن الرومي : حياته من شعره — الطبعة الثانية ١٩٣٨ .

(٢) الزهاوى وديوانه المفقود : ص ١٩٠ .

على تفاوت مشاربهم ونزعاتهم ، بل هو الشعور ، تختلف كالموسيقى فيه الأمم ،
إلا إذا كان عاما تتحسس به الإنسانية كلها في الشرق والغرب ، وذلك نادر :
قلدت أهل الغرب في الشعر ناس وإذا الشعر أنفه مجدوع

ما دروا أن الشعر في كل أرض هو من نفس أهلها منزع (١)
وهذا الرأي في الشعر العربي تؤيده الظواهر الجديدة في شعر بعض
شعراء الغرب المحدثين التي يرى فيها عدم اهتمامهم بالوحدة الشعرية ، فهم
يرون أن الوحدة لا ضرورة لها ، وأنها نوع من العبودية للتقاليد
الكلاسيكية ، وأن الفن كالحياة ، لا نظام ولا انسجام فيه ، وما دامت
الحياة الحقيقية مزيجاً مضطرباً من الأشياء ، فالفن بالمثل يكون مزيجاً
مضطرباً من الأشياء (٢) .

ويهاجم محمود العالم وعبد العظيم أنيس علمين من أعلام النقد المعاصرين
هما الدكتور طه حسين والأستاذ العقاد ، فيجعلانها من المدرسة القديمة ،
ويقولان « كما كان نقاد العرب القدامى يعدون بيتاً من الشعر أبلغ ما قالته
العرب ، وبيتاً آخر أهجى ما قالته العرب ، وبيتاً ثالثاً أمدح ما قالته العرب ،
وإلى غير ذلك من أفعال التفضيل ، لا يزال نقادنا وأدباؤنا من المدرسة
القديمة يحتفلون كذلك بهذا المعنى الواحد ، أو البيت المفرد ، لما فيه من
أسلوب رائع ومعنى شائق . فالعقاد مثلاً يترنم بهذا البيت :

وتلفقت عيني فمدخفيت عني الطلول تلفت القلب

فلا نلبث أن نقرر أنه يساوى عنده ألف قصيدة ، لماذا ؟ لأن العقاد ،
مثله في ذلك مثل بقية القدامى ، لا يبصر بالظاهرة الأدبية في الوحدة العضوية
المتكاملة للعمل الأدبي ، وإنما في البيت ، في المعنى ، في النادرة اللطيفة ، في
العبارة المتفردة (٣) . .

(١) المصدر السابق : ١٩٦ - ١٩٧ .

(٢) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٩٠ نقلاً عن « السنة الكلاسيكية في الشعر »

The Classical Tradition in Poetry-By Gilbert Murray-p. 156.

(٣) في الثقافة المصرية ٤٣ .

ويرد عليهما العقاد بأن ما نادى به هذان الكاتبان من الوحدة العضوية للعمل الأدبي ليس شيئاً جديداً ، بل هو قد ذكره منذ أربعين سنة (١) . . ويعود الكاتبان إلى مهاجمة العقاد ، ويقولان إن المناداة بالوحدة الفنية للعمل الأدبي ليست أمراً من ابتكار العقاد ، بل هي قديمة قدم أرسطو نفسه ، أما الحقيقة التي لا تحتاج إلى مجهود كبير في برهانها ، فهي أن العقاد لم يفهم هذا الكلام الذي قرأه لأرسطو ومن جاء وابعده ، ولم يحققه لا في موقفه النقدي ، ولا في شعره الذي نشره ، أو لعله أقرب إلى الدقة أن نقول إن الوحدة الفنية التي كانت في ذهن العقاد حين قال هذا الكلام هي وحدة الموضوع ، وحدة الخاطر ، وحدة المعنى ، وحدة العنوان ، لا أكثر ولا أقل . ويريان أن هذا هو جو نقده لقصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل ، يقول في الديوان « أما التفكك فهو أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، وليست بالوحدة المعنوية الصحيحة » فالوحدة الفنية عنده هي « الوحدة المعنوية » لا « الوحدة العضوية الحية » . . إلا أن الذي يدعو إلى الأسف حقاً ، أن يسقط العقاد هذه السقطة الفكرية ، فيتصور أن القول بوحدة الموضوع هو نفسه القول بالبنية الحية ، أو الوحدة العضوية للعمل الأدبي ، ثم يدعى أنه من القائلين بها منذ أربعين سنة ، وعندما يعرض العقاد لصناعة ابن الرومي في الفصل السادس من كتابه عن ابن الرومي يشير إلى أن ابن الرومي « جعل القصيدة كلاماً واحداً لا يتم إلا بتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نحاه ، فقصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين ، وتنحصر فيها الأغراض ، ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها ، وتفرغ جوانبها وأطرافها » . ومن هذا النص كذلك لا يخرج فهم العقاد للأمر عن مجرد وحدة الموضوع ، وحدة العنوان . أما الوحدة العضوية للعمل الأدبي ، أما اعتبار القصيدة بنية حية فكلام رده (٢) . .

(١) أخبار اليوم في ٢٧ — ٢ — ١٩٥٤ من مقال عنوانه « إلى أدعياء النقد ، افرءوا ما تنقدونه » .

(٢) جريدة المصري في ٧/٣/١٩٤٥ . وانظر المذاهب الأدبية ١٢٧ .

ويجعل الأستاذ عبد العزيز الدسوقي من خصائص مدرسة أبولو التجديد في البناء الداخلي ، ويقصد بهذا التجديد تنسيق الأفكار والصور الشعرية والأكيلة والعواطف ومراعاة النسب بينها وبين الشكل الخارجى أو البناء الفنى ، بحيث يخرج العمل الفنى متكامل الأجزاء متناسق الشكل والموضوع والوحدة الفنية . ثم يصرح أن الوحدة العضوية فى القصيدة ليست من اختراع شعراء أبولو ، ولكنها فكرة مسبقة حاولها كثير من المجددين ، ونادى بها خليل مطران وجماعة الديوان ، ولكنها لم تتحقق فى الإنتاج الشعرى بصورة واسعة عميقة إلا فى شعر جماعة أبولو ، فى إنتاجهم أو فى معظمه رأينا هذه الوحدة تتحقق حتى فى المقطوعات الصغيرة (١) .

ولعل خير كلام عن الوحدة التى ينبغى أن تتوافر فى الفن الشعرى ، كما ينبغى أن تفهم ، وكما ينبغى أن نقيس بها الشعر العربى وغيره من ألوان الشعر الغنائى كلام الأستاذ مصطفى السحرى الذى قال عن الوحدة إنها الرباط الذى يضم التجربة والصور والانفعالات والموسيقى والألفاظ فى وشاح خفى أثيرى ، وبهذه الوحدة يتكامل القصيد وتذب فيه الحياة . وتلمح هذه الوحدة ابتداء من دوران أبيات القصيد دورانا منطقيا شعريا ، وتنقل هذه الأبيات تنقلا فكريا . ويتأتى هذا الدوران المنطقى من توافر التجربة الشعرية ، وعرضها عرضاً جميلاً ، وصياغتها صياغة محكمة — صياغة لا هى بالطويلة المجرجرة ، ولا بالقصيرة الكاشفة . فإذا اختلطت التجربة ، أو رف عليها اللبس اضطربت الوحدة ، وتخلع بنيانها .

وتقوم الوحدة كذلك على اتجاه الصور الخيالية بالقصيد اتجاهها موحداً ؛ فإذا تضاربت الصور ، وتضارب اتجاهها تذبذبت الوحدة . . . ومما يزيد الوحدة حركة وتماسكاً وحدة الانفعال الشعرى وجمال الموسيقى . . ولا يقف هيكل الوحدة الأثيرى عند التسلسل المنطقى ، ولا الصور الحية ،

(١) جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث ٥٥٩ .

ولا الموسيقى المترائمة مع معاني القصيد ، بل إن للألفاظ وتموجاتها وتوافقها وحرية نظامها دخلا كبيراً في تكوين هذا الهيكل . وليس شك في أن وضع الكلمات في مكانها الواجب ، ونقاء الألفاظ ودقة اختيارها لما يؤصل الوحدة ، ويضفي عليها رونقاً ، وقد تتقوى الوحدة وتزداد حيوية بالألفاظ الطريفة الحية التي لم تلبها كثرة الاستعمال . .

وأكبر الظن أن للشخصية أثرها الخفي في بناء الوحدة ، فالشاعر المفكر المركز تجرى وحدته منطقية جادة في أغلب الأحوال ، بعكس الشاعر المبلبل الذهن ، فإن وحدته تنخلع وتتذبذب ، وأما الشاعر العاطفي الرقيق فتسير وحدته في لطافة ولدونه .

ويمكن القول بعامة أن تجربة القصيد إذا تواءمت مع الصياغة أثمرت لنا وحدة موفقة ، أي أن العبرة في نقل التجربة الشعرية ، فإذا غمضت التجربة الشعرية أو قنعت بقناع كثيف تداعت الوحدة ، وهذا ما نجده كثيراً في الشعر الغامض ، والشعر المطلق ، وشعر الرمز في كثير من الأحوال (١) .

* * *

ويجربنا الحديث عن وضوح المعاني وغموضها إلى الحديث عن اتجاه من اتجاهات الأدباء في التعبير عن المعاني التي يريدون العبارة عنها . وقد ظهر هذا الاتجاه في أعمال عدد قليل من الأدباء المعاصرين وشغل ببحثه ونقده جماعة من النقاد المعاصرين ، ألا وهو ما يعرف بالرمزية أو المذهب الرمزي في الأدب . وقد أيد هذا المذهب عدد من الأدباء محبذين ما يكتنف الأدب الرمزي من الخفاء والغموض .

إن غاية ما يسعى الأديب إلى تحقيقه التأثير والإقناع بالفكرة أو بصدق الإحساس ، حتى تكون مشاركة الناس له بعد اقتناعهم وتأثرهم

(١) انظر صفحة ٨٢ وما بعدها من كتاب (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث) .

مظهراً من مظاهر تقديره وعلامة من علامات الإعجاب به وبفنه الأدبي .
وهذا يستلزم الإبانة والوضوح ، وبغير هذا الوضوح لا يستطيع جمهور
القراء والمستمعين إدراك المعاني التي يبسطها ، ومن ثم يفقد الأدب عنصراً
هاماً هو عنصر التأثير في قلوبهم أو في عقولهم ، وهذا هو السبب فيما يلجأ
إليه الأدباء من صور التشبيه وصور الاستعارة والتكرار ليزيدوا معانيهم
كشفاً ووضوحاً ، ويقولون هذا الكشف بما يلجئون إليه من ضروب
المبالغات التي تساعدكم تلك الصور على تحقيقها .

وهناك كثير من المعاني يفر الأدباء من التصريح بها لما قد يكون فيها
سما تأباه الأسماع ، وتمجّه أذواق ذوى الفطر السليمة التي ينبغي أن تخاطب
بما تقبل وبما يحسن موقعه من الكلام ، والمحدثون أو صفوتهم يعرفون
ما يحسن وما يختار ، ويتجنبون في كلامهم كل ما يظنون أنه يؤذي الأسماع
أو تنفر منه الطباع ، أو يعود منه شيء من الأذى على المتكلم أو السامع .
وفي سبيل ذلك يلجئون إلى ضروب من الاحتيال في التعبير عن تلك المعاني
التي يستنكر التصريح بها والكشف عنها ، إذا لم يجدوا مناصاً من ذكر هذه
المعاني التي يتعلّق بها بعض الغرض من كلامهم ، فيضطرون إلى ستر تلك
المعاني وإخفائها بستر صريح اللفظ الذي يدل عليها وإخفائه ، حتى لا يقعوا
في العيب بذكره وإظهاره ، ثم يعبرون عن تلك المعاني بألفاظ آخر يعبر
بها عن معانٍ آخر ، ولكن لتلك المعاني الجديدة صلة ولزوما بالمعاني
الأصلية ، ويأدراكها يمكن التوصل إلى المعاني الحقيقية التي هي غاية
الكلام .

وقد يقال إن في اللجوء إلى هذا السبيل خفاء وغموضاً ، وإن هذا
الغموض ينافي ما ننشده في العمل الأدبي من الوضوح الذي ينشأ عنه
الإدراك ، ثم يؤدي إلى التأثير الذي هو غاية الأعمال الأدبية وهدفها .

والجواب على ذلك أن الوضوح المنشود في الأدب ليس هو ذلك
الوضوح الذي يمكن أن يؤدي بالكلام إلى الوصف بالابتدال بأن يجعل

الكلام فى متناول جميع الناس من حيث القدرة على تأليفه ، ومن حيث القدرة على إدراك ما فيه ، لأن ذلك يجعل الكلام أبعد شىء عن الصفة الأدبية وعن الفنية التى تميزه من غيره من صنوف التعبير .

ومحاولة الإخفاء فيما نحن فيه إنما هى مظهر من مظاهر تلك الفنية ، لأن الأديب استطاع أن يتحاشى ما لا ينبغى أن يكون من مثله من الذين يزينون ألفاظهم ، فى حين أن عامة أهل اللغة لا يستطيعون أو لا يملكون من الوسائل والأسباب ما يملك الأدباء . فإذا لم يكن أمام عامة الناس إلا طريق واحدة للتعبير فإن أمام الأدباء طرقا كثيرة يستطيعون النفاذ منها إلى غايتهم من غير أن يعرضوا أنفسهم لمزلق العامة بالجر والتصریح .

وحينئذ يكون الإخفاء والستر حسنة من حسنات الكلام ، أو حسنة من حسنات الأديب ، ومن مراضع الإجابة فى فنه ألا تنجلي لك معانيه إلا بعد أن يحوجك إلى طلبها بالفكرة وتحريك الخاطر لها والهمة فى طلبها . وما كان منها ألطف — كما يقول عبد القاهر الجرجاني — كان امتناعه عليك أكثر ، وإبائه أظهر ، واحتجابه أشد (١) .

ومن المركوز فى الطبع أن الشىء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف .

وقد تصور عبد القاهر من يقول له : يجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية ، وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرفاً له وزائداً فى فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس ، ألا تراهم قالوا « إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك » ؟ !

(١) راجع كتابنا (علم البيان) ص ١٧٣ وما بعدها — (مطبعة الرسالة — القاهرة ١٩٦٢) .

وكان جوابه أنه لم يرد هذا الحد من الفكر والتعب ، وإنما أراد القدر الذى يكون المعنى به كالجوهر فى الصدف ، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعزير المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه ، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يرذن له فى الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح فى شق الصدفة ، ويكرن فى ذلك من أهل المعرفة .

وأما التعقيد فإنما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذى بمثله تحصل الدلالة على الغرض ، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ، وأحق أصناف التعقيد بالذم ما يتعبك ثم لا يجدى عليك ، ويؤرقك ثم لا يروق لك . وإنما أرادوا بقولهم « ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك » أن يجتهد المتكلم فى ترتيب اللفظ وتهذيب وصيائنه من كل ما أخل بالدلالة ، وعاق دون الإبانة ، ولم يريدوا أن خير الكلام ما كان غفلاً مثل ما يتراجعه الصبيان ، ويتكلم به العامة فى السوق (١) .

من هذا يبدو أثر الفنية فى الأدب ، ويظهر جمال الكناية أو التعريض أو الرمز أو الإيماء ، أو غير تلك الأسماء والمصطلحات ، فى جمال ما تنبه من المملكات ، وما تستثير من الأذواق . والمتعة السريعة التى تترتب على الكشف تذهب سريعة كما جاءت سريعة . أما المتعة الفنية فى تحصيل الفائدة بعد إعمال الخاطر ، واستثارة الفكر ، فإن الفائدة بها أعظم ، وبقاء أثرها فى النفس أطول (٢) ، ومثل ذلك ما أخذه الشاعر مالرميه ، Mallarmé ، زعيم الرمزية الثانى على الطريقة البرناسية التى تسرف فى الوضوح والصراحة والتعيين والتبيين فى قوله : إن البرناسيين يتناولون الشيء كله ، ويظهرونه كله ، فيفقدون بذلك سحر الخفاء ، ويسلبون الذهن نشوة الطرب التى

(١) راجع (أسرار البلاغة) لعبد القاهر الجرجاني ١٢٣ .

(٢) ص ١٧٦ من كتابنا (علم البيان) .

ينشئها فيه اعتقاده بأنه يخلق ، إن الشاعر إذا سمى الشيء باسمه فقد أفقد القصيدة ثلاثة أرباع المتعة ، وما هذه المتعة إلا أثر السعادة التي يشعر بها القارئ وهو يضرب رويداً رويداً في أودية الخدس (١) . .

* * *

وقد قدمنا أن بعض الأدباء قد ظهر في نتاجهم هذا الاتجاه إلى المذهب الرمزي ، وقد كان أكثر دعاة هذا المذهب وأشباعه في الشرق العربي من شعراء لبنان وكتابه ، ولعل السبب في ذلك هو اتصالهم بالأدب الفرنسي الذي تشيع فيه تلك الرمزية ، ولذلك كثرت في كلامهم المعاني المبهمة والفكر المستغلقة ، والتشبيهات المعقدة ، فصرنا نقرأ عن « مخدات الربيع » أو عن « ابتسامة الجدار » أو عن « برج الضباب الغارق في وحل الغيث » أو عن « العاطفة المضمرة في غيب المكنون » أو عن « الأسد الشاكي في بحر النجوم » أو عن « رجع الصدى من غياهب أحلام الطنين » وكل هذا كلام مرصوص تقرأه في سياقه ، ثم تقرأه منفصلاً عن سياقه ، فلا تفهم منه شيئاً ، اللهم إلا أن يكون فهمك رجماً بالغيب ، أو خوضاً في محيط المجهول ، أو ضرباً على غير هدى في متاهة لا قرار لها . . . فقد يرمز الشاعر لحسناء بالقمر ، أو يرمز لنفسه بغيره ، ولكن الرمز في مذهب الرمزيين إيغال في الاستبهام وإغراق في الاستغلاق . فلا العامة ولا الخاصة ولا خاصة الخاصة بقادرة على أن تغوص إلى منبع القريحة عند الكاتب لتفهم ما يقصده بعبارة مثل « تقمر الأوراق » أو « ضوء أصبع » أو « بأجفانك ضميني » أو « مزهريات الزوايا » . وكلها عبارات وردت في ديوان « رندلي » للشاعر سعيد عقل (٢) . .

وكذلك كان أكثر النقاد المعاصر على هذا الرأي من التنكر لهذه الرمزية التي تؤدي بالمعاني إلى الإبهام ، وبالفكرة إلى الاستغلاق ، وكان من أمتع ما كتب في نقد هذه الرمزية ما قاله الأستاذ الزيات في دفاعه عن البلاغة :

(١) دفاع عن البلاغة للزيات : ص ١٣٢

(٢) قضايا الفكر في الأدب المعاصر : ص ٦٠

ما الذى راق الداعين إلى الرمزية من مذهب الرمزية ؟ إن كان قد راقهم الإخفاء والإيحاء ، فإنهما بالقدر الفنى عنصران من عناصر الكلام البليغ ، فهما بعض الأسلوب لا كله . . ولكن الخطر الذى لا منجى منه أنهم يدفعون بالنظرية إلى حدها الأقصى ، فيقعون فى ظلمة الغسق ، وهم يطلبون أضواء الشفق . وإن كان قد راقهم من الرمزية ذلك التآلف بين اللفظ والمعنى وذلك التزاوج بين الحواس المختلفة ، وبخاصة بين البصر والسمع ، فيعجبهم أن يقولوا مثلاً : صوت الرائحة ، ولون الكلام ، وعطر الفكر ، وخضرة الأمل ، فإن البيان العربى لا يأبى هذا النوع من المجاز ما دامت علاقته قريبة ومناسبتة ظاهرة . فإذا أدى إلى التعقيد المعنوى ، يبعد اللزوم فى الكناية ، أو غرابة العلاقة فى المجاز ، كالكناية بنصوع الجبين عن خلو الملامح من الدلالة ، أو استعارة الأسد للرجل الأبخر لا للرجل الشجاع ، على اعتبار أن البخر والشجاعة من لوازم الأسد ، كان ذلك هو العى الذى يناقض البيان ، واللبس الذى يناهض البلاغة . وإذا كان الفرنسيون يقولون إن الذهن الفرنسى الرشيد الواضح لا يستسيغ الرمزية إلا بقدر ، فإننا أحرى به أن نقول إن العربية بنت الشمس المشرقة ، والأفق الصحو ، والصحراء العارية ، والبدواة الصريحة ، لا يمكن أن تلد هذا المخلوق المشكل الأعجم ، ولا أن تتبناه (١٥٩) .

وتساءل الأستاذ الزيات عما جعل الرمزية مذهبا ، وجعل لها أشياعاً . . ورجح أنه نوع من الخدلة والإغراب يصيب بعض النفوس الماجنة ، فيجدون لذتهم وفكاهتهم فى أن يغربوا على عقول السذج بهذه الألفاظ الفارغة والجل الجوف ، وأن يروهم يحملقون فى الفواصل وفى الآيات كما يحملق الأطفال فى الغرفة المظلمة أو فى البئر المعطلة . .

ثم أورد الزيات مثالين من هذه الرمزية الغريبة ، أحدهما قصيدة للدكتور بشرفارس عنوانها « إلى زائرة » ، والآخر مقال للأستاذ البير أديب عنوانه « حياتنا » أما القصيدة فهى :

لو كنت ناصعة الجبين
ما روعة اللفظ المبين ؟
ظل على وهج الحنين
خط تساقط كالخزين أر
ماذا يوجد المحصنين
غابت في العجب الدفين
درا يفوت الناظمين
خطوات وسواس رزين
هيات تنفضي الزياره
السحر من وحي العباره
رسمته معجزة الإشاره
نخى على العزم انكساره
صرت شبح خلف الستاره
معنى براعته البكاره
ونفضت تهديني بحاره
وهب تعميه الطهاره

وأما المقالة فهي :

حياتنا شباب وفكر أخضر ، وعواطف من عمل الربيع
وقلوب من ندى الفجر ، نجتمعها ونغسل بها أرض الأزقة
أو نروى بهار مال الصحراء ، ثم هي ليلة وضحاها
فإذا الزوبعة تذهب بنا ، فنأخذ معنا كل أحلامنا وأمانينا
ونحن على قدم الهاوية أو أقل ، ما زلنا تؤسس ونبنى ونقيم
فما أسخفنا ، . . . لا نجعل أيماننا ابتسامة

ونقيم علينا رباً ، يعرف كيف يجعلنا نبتمسم ، حتى لا نفسنا !

وقبل إيراد هذين المثالين قال الزيات لقارئه : سادع لك الوقت لتمتحن
صبرك على كشف هذه الرموز وحل هذه الأحاجي . ولن أسألك عما فهمت
فإنك إن أجبت فإن جرابك لن يزيد على جرابي ، وإن أخطأت فإن خطأك
لن يزيد عن صوابي . وعقب عليهما بقوله : من الإنصاف أن نقول إن
المقطعة النثرية أشف عن معانيها الهائلة الغائمة من القطعة الشعرية . ولكن
الإنصاف كله أن نقول لإخواننا الرمزيين : بعض هذا ، فإنه إجحاف

بالبیان ، وإسراف علی القاریء . وإذا كان دعاة الأدب الرخیص یزعمون أن أدبنا مقضى علیه لأنه یترفع عن العامة ، فلیت شعری ماذا یقولون فی أدبکم أتم وهو یترفع عن الخاصة ؟ لا یاسادة ، لاهم علی الطریق ولا أتم ، هم فی التراب ، وأتم فی الضباب ، وطریق البلاغة فوق ذلك (١) .

ونکتفی بهذا البیان الدقیق والفهم العمیق لطبیعة الأدب ورسالته ، فإن هذا الرأى الواضح یمثل وجهة نظر کثیر من الأدباء والنقاد ، ومنهم العقاد ، ومحمد مندور ، وزکی قنصل ، ومحمد عبد الغنى حسن ، وودیع فلسطين ، وحبيب زحلاوی ، وجرج صیدح ، وأمین نخلة ، وغيرهم ؛ وكان کلام الأستاذ الزیات بما فیہ من وضوح الرأى وأصالة الحججة إماماً لا کثرهم .

نقادنا والمذاهب الأدبية

وکما كانت الرمزية والمغالاة فی الاستغلاق والإبهام أثراً من آثار اتصال بعض أدبائنا بالأجانب ، ووقوفنا علی جوانب من تفکیرهم الفنى ونظریاتهم فی الأدب والنقد ، كذلك حاول بعض نقادنا تطبیق تلك النظریات علی أدبنا العربى ، وأدبائنا المعاصرين ، وقد تجاوزوا فی هذا التطبیق دائرة الأدب الحدیث إلى أدب العروبة فی عصورها السابقة . وقد وضعنا شیئاً من هذه المحاولات ، وأبنا عن آثارها ورأینا فیها بشیء من التفصیل فی الفصل الأول من هذا الکتاب عند کلامنا عن طبقات النقاد المعاصرين وعن ثقافتهم المتباينة .

فقد اتجه بعض نقادنا إلى محاولة وصل بعض الأدباء الذین عرضوا لهم بالدراسة والنقد ، وربطهم بمذهب من المذاهب الأدبية المعروفة فی أوربا ، ومحاسبتهم أو نقدهم بالخروج علی المعروف من خصائص ذلك المذهب ، كأن

كل أديب من الأدباء لا بد أن يلتزم مذهبا من تلك المذاهب لا يجاوز دائرته ، أو كأنه حين يصور تجربته مطالب بأن يضع نصب عينيه معالم ذلك المذهب الذى يدور فى فلسفه ، وأن يخضع خضوعا مطلقا لتعاليمه ، فكما قطع شوطا فى التعبير عن تجربته التفت أمامه أو وراءه ، ليصحح خطأه أو ليصوب اتجاهه مغفلا تياره الشعورى المتحمل لعواطفه وانفعالاته الذى ينبغى أن يتتابع فى اطراد الطبع لا فى تكلف الصنعة والتعمل لها ، وفى مسامرة ذلك التيار يبقى طابع الذاتية وأثرها الذى هو أخص خصائص الفنون ، وأوضح سمات العبقرية ، وإنما تكون تلك العبقرية أكثر وضوحا إذا كان الأديب أو الفنان جديدا ، أو بمدى ما نلاحظه فى عمله الفنى من أثر الجدة . وهنالك مؤثرات عامة فى اتجاهات الفكر والفن ، وهذه المؤثرات توجه الأدباء أو عددا كبيرا منهم وجهات فيها مظاهر واضحة للتجديد أو للتأثر بتلك العوامل المادية أو النفسية الجديدة . فقد نرى من تاريخ الأمم الغربية منذ ملكت حرية التفكير ، أنها دارت دورتها بين مذاهب الأدب خلال القرون الثلاثة الأخيرة ، وأنها نزعت فى دعواتها المتعاقبة كل نزعة طبيعية تستلزمها أطوار الحياة بعد عصر الجمود والتقليد ، فى فترة اليقظة الأولى كان من الطبيعى أن ينزع الإنسان إلى استقلال الشخصية الإنسانية فى وجه التقاليد العتيقة ، والأحكام التى تطاع بغير فيهم بل بغير شعور فى أكثر الأحوال ، وهذه النزعة التى سميت بنزعة الإبداع والحرية الشخصية ، Romanticism ، ومن الطبيعى أن ينتهى هذا الإبداع من كل جانب على غير هدى متفق عليه إلى شىء من الفوضى والشروء - يستحب معه التوقف إلى حين . وهنا ظهرت دعوة الاتباع والاطراد على نحو جديد يناسب مطالب الزمن ، فنشأت من ثم دعوة الاتباع أو الاطراد الجديد ، New Classicism ، وإذا حكم اختلاف الطبائع حكمه بين أنصار الواقع وأنصار الخيال فهنا مجال الاختلاف بين الواقعيين ، Realist ، والخياليين المثاليين ، idea lists . وقد يظهر

هذا الاختلاف في صورة أخرى بين الطبيعيين « Naturalists » وبين الفنيين أنصار الفن للفن « Art for arts aske » . والواقعيون والطبيعون متقاربون ، لأنهم جميعاً من أنصار الواقع . وإنما ينفرد الواقعيون بمحاربة النزعات الخيالية ، وينفرد الطبيعيون بمحاربة النزعات الصناعية ، نزعات الإغراق في التزويق والتنسيق^(١) .

وهذا تصوير موجز لتلك الدوافع أو المقتضيات التي أدت إلى نشوء بعض الاتجاهات في الأدب الغربي ، ولكن هذا لا يستلزم صهر الأدباء في كل مرحلة من تلك المراحل في بوتقة واحدة ، بل تبقى الخصائص المميزة لكل أديب ، على الرغم من العوامل التي قد تطبع العصر بطابع واحد ، ومن العسير التخلص نهائياً من طابع كل مرحلة سابقة . وإذا كان هذا في الأمة الواحدة أو في الجماعات المتقاربة ، فما بالنا نفرض هذا التشابه بين الأمم أو الآداب المتباعدة ؟



وما لا شك فيه أن ظاهرة عناية بعض النقاد المعاصرين ومحاولتهم وصل الأدب العربي بالتيارات العالمية ، أو قياس ذلك الأدب بالمقاييس العالمية الإنسانية ظاهرة نغضب بها لبعض الدواعي الذاتية أو القومية ، فقد نرى في هذا إشاعة لأدبنا ، وتمجيدهاً لأدبائنا ، ولكن هذا الصنيع يبدو أكثر فائدة وأعظم جدوى لو كان الحديث عن أولئك الأدباء لغيرنا من أصحاب تلك المذاهب ، وبلغتهم الأجنبية التي يكتبون بها ويقرءون . وفي شعرنا العربي المعاصر لآلء أدبية نفسية يعتز بها الشرق ويفخر إذا جردت عنها أصدافها ، وبذلت الجهرود الحقة للغوص عليها ، وقد وقع بعض المستشرقين عليها وأخرجها من كنوزها ، ومن بينهم كارل بروكلمان وكبفهاير الألمانين ، وجب الإنجليزى ، وغيرهم كثيرون ، اهتموا بأدبنا الشرقى المعاصر ونحن عنه صادفون^(٢) . وذلك أن كل أديب من أدبائنا له منزلته ومكانته

(١) العقاد (اللغة الشاعرة) ١٥٢ .

(٢) السحرى (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث) ٤

من التقدير في يدينا العلمية والفنية، سواء أحللتنا هذه المنزلة متأثرين بذاتيتنا، أو خاضعين للمقاييس التي ورثناها عن الأسلاف، أو استحدثناها بعوامل التطور والتجدد التي أثرت في فهمنا وإدراكنا لحقائق الأشياء ووزنها بميزان متطور جديد، ولم نعد في حاجة لمقاييس غريبة للحكم بها على الأدباء أو على أعمالهم الأدبية.

ولعل من أهم المحاولات وأقدمها في وصل أدبائنا بالمذاهب الأدبية المعروفة محاولة الأستاذ مصطفى السحرقي في فصل له من كتابه « الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث » عن « المذاهب الأدبية والنقدية » تكلم فيه عن المذهب الابتداعي « الكلاسيكي » الذي جعل من رجاله البارودي وعلى الجارم، ومحمد الأسمر. والمذهب الابتداعي « الرومانتيكي » وجعل من شعرائه الهمشري، وفوزي المعلوف، ورشيد أيوب، وشكر الله الجر، وخليل شيبوب، وفايد العمروسي، ومحمد فهمي، ومختار الوكيل، وصالح جودت، وغيرهم. والمذهب الواقعي الذي جعل من شعرائه إلياس قنصل، والحبوبي، والجواهري، وضياء الدين الدخيلي، ونذير الحسامي.

وفي كثير من كتابات الدكتور محمد مندور عن أدبائنا ترديد لتلك المذاهب، وجعل بعض الشعراء من أشباعها، فالغرام الذي استهل به أحمد زكي أبو شادي حياته العاطفية والشعرية كان من العوامل التي نمت لديه بذرة « الرومانسية » التي تطالعتنا بوضوح في شعره المبكر، والتي غدت فيها بعد قراءته المستفيضة في الشعر الرومانسي عند الغربيين وبخاصة الإنجليز منهم، حيث نراه يردد في شعره، حتى بعد أن اكتملت رجولته، بعض المعاني المطروقة عند الرومانسيين مثل قوله :

شربت فلسفتي من نبع آلامي وقبلها عب منه قلبي الدامي
وما برحت أغنى زائراً أبداً كان آلام قلبي لسن آلامي
كأن دمعى أناشيد قد احتبست حتى تراق على قدسى أنغامى

ومن المعلوم في فلسفة الرومانسية أن صدمات الغرام أو خيبة الآمال وفشل الطموح هي التي تدفع الشعراء إلى الهرب إلى الطبيعة وإلى التأملات الفلسفية والصوفية (١).

والذي نقف عنده في مثل هذا الاتجاه في نقد أدبائنا هو الذهاب إلى أن هذا الشاعر أو ذاك وقف عند حدود مذهب بعينه ، أو قصد إليه قصداً ، أو أخذه تقليداً ومتابعة ، فإن الشاعر هو الشاعر بعقله وقلبه وثقافته ووراثته ، وبسائر العوامل التي أثرت فيه ، فليس من الضروري أن يكون أبو شادي أو غيره شاعراً رومانسياً لأنه قرأ الشعر الرومانسي عند الغربيين ، فإن هذه المعاني ليست غريبة كما يظن على الأدباء العرب أو غير العرب في مختلف الأزمان والأجيال ، إذا وجدت الدوافع إليها ، وهي موجودة في كل زمان . ولست أحسب أننا في حاجة إلى إثبات هذه الحقيقة في كثير من الشعر العاطفي المأثور في القديم والحديث .

ويبدو أن بعض النقاد عندنا مشغوفون بإرجاع كل إبداع إلى المتابعة ولن تكون هذه المتابعة مجدية ، ولن يكون الاطلاع مثمراً إلا إذا كان على عمل فني أجنبي غريب ، وتلك عقدة العقد في نقدنا المعاصر . فمن الغريب في نظر الدكتور محمد مندور أنه عندما طالع بعض قصائد الشابي ومقالاته النقدية كاد يحزم بأن هذا الشاعر قد كان يجيد لغة أجنبية تمكنه لا من الإلمام بآداب الغرب فحسب ، بل ومن تذوقه لتلك الآداب وإحساسه بها وتمثله لها . فلما عاد إلى ما كتب عن تاريخ حياة الشابي أخذته الدهشة كل الدهشة عند ما علم أنه لم يكن يعرف أية لغة أجنبية ، وأنه تخرج من « الزيتونة » بتونس ، ثم التحق بكلية الحقوق التونسية وتخرج منها سنة ١٩٣٠ ، ولكنه لم يتعلم لغة أجنبية . وعندئذ أدرك الدكتور مندور أنه

(١) الشعر المصري بعد شوقي : الحلقة الثانية (جماعة أبولو) ٢٨ — مطبعة الرسالة :

تأمام إحدى تلك العبقریات التي لا يستطيع البشر لها تفسيراً ، لأنها هبة
من الله (١) ۱۱

وهذا اتجاه أو رأى لا يحتاج إلى توضيح ، لأنه صريح فى أن الإبداع
لا يتأتى إلا عن طريق النقل والتأثر بالأدب الأجنبية ، أو عن طريق
لا يستطيع البشر له تفسيراً وهو طريق السماء ۱ وذلك فى الوقت الذى يقرر
فيه الدكتور مندور أن القصائد التى طالعها لمحمد عبد المعطى الهمشرى
توحى كلها بأنه قد كان شاعراً غارقاً فى الرومانسية بطبعه وظروف حياته ،
قال : ولا أظن رومانسيته صادرة عن « تمذهب » ووعى نظرى وقصد
أو افتعال ، وإنما هى رومانسية نبئت من وجدان الشاعر كما نبئت ذلك المذهب
فى بدء ظهوره عند كبار الرومانسيين الغربيين ، فالرومانسية كالكثير من
مذاهب الأدب الأخرى لم يفتعلها دعائها الأوائل ، بل تهيأت لها النفوس
أولاً بحكم ملابسات الحياة العامة والخاصة ، أو على الأصح تضاريس الحياة
التي ترسم للأدب والفنون مسالكها ، وتوجه تيارها (٢) . .

وهذا اعتراف جيد من غير شك ، وتعليل معقول ، وهو أن الشاعر
أو الكاتب يكون رومانسياً أو غير رومانسى إذا وقع تحت تأثير ظروف
الحياة وملابساتها العامة والخاصة التى توجهه نحو هذا المذهب
أو ذاك ، أو تجعل أدبه جديراً بأن يحسب فى نتاج مذهب أو آخر .
وإن كان الدكتور مندور يعود مرة أخرى فيحسب من الغريب « أن
نرى الهمشرى يسلكك كافة الدروب التى سلكها الرومانسيون المذهبيون
الذين قد يهربون من واقع حياتهم إلى الطبيعة أو إلى مراتع صباهم يلتمسون
فيها عزاء وسلوى ، ولكنهم قد يحملون إليها همومهم ، فلا يجدون فيها
ما أملوا (٣) فليس فى هذا شيء مما يوجب الاستغراب ما دمنا نقرر وحدة

(١) الشعر المصرى بعد شوقي : الحلقة الثانية (جماعة أبولو) ٦٥ .

(٢) الشعر المصرى بعد شوقي : الحلقة الثالثة ص ٧ (مطبعة الرسالة - القاهرة ١٩٥٧) .

(٣) المصدر السابق : ص ١٢ .

الظروف والملايسات التي هيأت للشاعر كما هيأت لغيره من شعراء الغرب أن يكونوا رومانسيين .

ولكن بعض النقاد عندنا يصدر عن الأحكام على الأدباء « وفقاً لما يدين به الناقد أو بما يعرف من مذاهب أدبية ، فإن كان مثلاً من دعاة المدرسة الواقعية رفع جميع طلابها إلى السما كين ، وهبط إلى الحضيض بالذين لا ينتمون في عرفه إلى هذه المدرسة . وعلى هذا النهج سار أغلب نقاد هذا الزمان ، يوبون الأدب والأدباء بحسب أهوائهم ، ويوزعونهم على مدارس هم منها براء — كما يقول الأستاذ وديع فلسطين — فالشاعر إبراهيم ناجي مثلاً بلبل غريد صداح ، ردد الشعر منذ كان فتى رطب العرد ، وعبر بالشعر عن خليجاته وانفعالاته وحي الساعة ، وعاش يتغنى ويغنى ، يطرب أهل الضاد برقيق النغم وجميل المعاني ، ولم نسمع أن ناجياً قدم طلباً للالتحاق بهذه المدرسة الشعرية أو تلك ، ولا عرفنا أنه كان يترسم في شعره خطأ مذهب معين من مذاهب الأدب ، وإنما عرفناه أديباً طليقاً من كل مذهب ، يردد الشعر شجياً متى اهتزت أوتار العبقرية فيه دون أن يحفل أدنى احتفال بالحوارج التي يقيمها النقاد بين مدارس الأدب تفرقة للواحدة عن الأخرى .

وما يصدق على ناجي يصدق على غيره من الشعراء والأدباء ، فلعل على محمود طه اتجاهه الخاص في الشعر ، ولمصطفى صادق الرافعي منحاه الخاص في الكتابة والنقد ، ولمحمد الأسمر أسلوبه الذاتي في النظم ، ولحسن كامل الصيرفي استقلاله الظاهر في الشعر ، ولسيد قطب طريقته التي يتميز بها النقد الأدبي . وهؤلاء جميعاً وغيرهم من الكتاب والشعراء يظلمون ظلماً كبيراً بإدراجهم تحت مذهب معين أو مدرسة معينة ، لأن المذهب لم يكن في يوم من الأيام هدف واحد من الأدباء (١) .

وكذلك ينبغي أن يقال في كل أديب عربي ، وفي كل أديب غير عربي أيضاً ، وإلا كان الأدب ضرباً من الصناعة والعمل ، لا صورة تعكس تجربة الأديب ، وتبرز عبقريته وإحساسه وثقافته .

(١) قضايا الفكر في الأدب المعاصر : ص ٥٩ .

الخاتمة

كان لا بد أن ينتهى هذا البحث إلى غاية ، وأن يكون للقلم حد ينتهى إليه ويقف عنده ، بعد هذه الجولة التى نحسبها قد طالت بين هذه التيارات المتضاربة والمسالك المتشعبة التى خاض فيها نقدنا الحديث ، والتى نرجو أن تكون هذه الدراسة قد أملت بأهم مناحيها وسائر اتجاهاتها .

والسؤال الذى يدور فى الأذهان الآن هو : هل استطاع النقد الأدبى المعاصر أن يقيم لنفسه صرحاً متميزاً ينهض على دعائم ثابتة ، وأن تكون له معالم واضحة مستقلة يتميز بها ؟ أو بعبارة أخرى : هل نستطيع أن نقول مطمئنين إن المحدثين أو المعاصرين من نقادنا استطاعوا أن يكونوا نظريات جديدة فى الفن الأدبى تعدل بمقتضاها منهج دراستهم للأدب ، أو تغيرت نظرتهم إليه فى ضوء تلك النظريات الجديدة ؟ .

والجواب على هذا السؤال كما يبدو من الأشواط التى قطعتها هذه الدراسة ومن الآراء المبثوثة فى تضاعيفها أن هذا النقد استمر يستمد مادته من نظريات كثيرة ، وبعض هذه النظريات يرجع إلى أصول ونظريات عربية قديمة ، وبعضها يستند إلى نظريات قديمة أيضاً مما كان عند اليونان منذ شرع أرسطو لفن الشعر وفن الخطابة ، أو إلى نظريات حديثة مستوردة من الشرق أو من الغرب .

ولا بأس ، من وجهة نظرنا ، فى هذا الاستمداد من هذه الينابيع أو تلك ، فإن هذا الاستمداد يؤكد لنا وحدة الأصل فى الفن الأدبى فى كل لغة من اللغات ، وهو التعبير الجميل عن حاجات النفس والعقل ، وعن العواطف والمشاعر الإنسانية .

فأكثر النظريات التى طبقها النقد المعاصر على الأدب العربى يرتكز أكثرها أو يحوم حول ما ابتكره الأقدمون من أصول لدراسة ذلك الأدب

فالكلام فى شكل العمل الأدبى ومحتواه ، والخلاف حول لفظه ومعناه ، وعلى هدفه ورسالته ، وعلى علاقته بالفن والحياة أو بصاحبه ومجتمعه ، والخلاف بين النقاد المحدثين حول هذه القضايا إنما هو صورة مصغرة أو مكبرة لكثير من وجهات النظر عند السابقين عند من ينعم النظر فى أصول النقد القديم ونظرياتة ومناهجه .

والجديد الذى يحسب لهذا العصر فى هذا المجال هو ما يتصل بطبيعته ، وما يمثل الإنسان الجديد المتفاعل مع الحياة الجديدة ، والمتأثر بمختلف القيم التى أصابها شىء من التعديل أو التوضيح فى مفهوماتها وحقائقها . ومن ثم كانت طبيعة هذا العصر تنزع نحو التحرر والثورة على مختلف القيود التى تحد من حرية الإنسان وحقه فى الحياة .

وقد وجدنا فى هذا العصر أصداء لتلك الثورة وذلك النزوع إلى التحرر فى كثير من قضايا الأدب والنقد ، إما على أيدى بعض الأدباء الذين تحرروا فى أعمالهم الأدبية من تلك القيود ، وإما على أيدى النقاد الذين رسموا لهم طريق التحرر والخروج على التقاليد ، أو ساندوهم فى نزعاتهم التحررية ، ومظاهر ذلك كثيرة فى ثنايا هذه الدراسة فى أغراض الأدب وفنونه ، وفى لغته وعبارته ، وفى شكله وصورته . وكثير من تلك الآراء الجديدة يتسم بالصدق والجودة التى يمجدها النقد المعاصر ، وفى بعضها ضعف وتهافت يترك تقديره وتقدير مستقبله من حيث الرسوخ أو التلاشى لمستقبل الأيام ، أو مستقبل الأذواق الفنية فيها .

ومن الجديد الذى يلحظ فى الحياة النقدية الحديثة ذلك التزاحم الملحوظ عند بعض المحدثين فى استعمال ألفاظ المصطلحات التى تتردد فى الكتابات النقدية الأجنبية ، وتابع فى ترديدنا نقدنا المعاصر ، وحاول تطبيقها على الأدباء العرب أو على ألوان من نتاجهم .

وإذا كنت أعتقد أن هذه الظاهرة قليلة الجدوى ، فإنى أعتقد أيضاً أنها ليست كثيرة الخطر على الحياة الأدبية أو على الحياة النقدية عندنا ، فإن

الامر هنا لا يعدو ترديد أسماء ومصطلحات ، وهذا الترديد في ذاته لا ينفع ولا يضر في كثير ، وإن كان يدل على منقصتين ، تتصل إحداهما بالفهم والتقدير ، وتتصل الأخرى بالخلق والطبع .

وأولى هاتين المنقصتين فقد المعرفة بطبيعة الفن الأدبي ، وطبيعة الاختلاف فيه بين الأمم والأجناس والأزمان ، وطبيعة أداة العمل الأدبي ، وهي اللغة ذات الخصائص المختلفة من أمة إلى أمة من حيث الاستجابة لدواعي الصياغة والتأليف ، ومن حيث الدلالة والإبانة . وهاتان الناحيتان تحتاجان إلى علم ومعرفة ، ثم إلى ذوق رفيع يدرك الفروق والخصائص والمزايا بين تعبير وتعبير ، فيشار الغريب المجتبى على الأصل المطبوع فرار من العلم إلى الجهل ، ومن الطبع إلى التكلف .

والمنقصة الأخرى تبدو في ذلك الاتجاه إلى الرغبة في الاستعلاء والنزعة إلى التطاول على الآخرين الذين قد ينفرون من استعمال هذه المصطلحات إذا وجدوا في لغتهم ما يحل محلها ، وما يغني غناءها . وقد يكون أولئك النافرون أعرف بهذه المصطلحات وأكثر فهما لحقائقها من أولئك الذين يكثرون منها ، ويبنون أكثر تقديم عليها . فليس تحصيلها من مظانها الأصلية أو عن طريق ترجمتها ونقلها أمراً بعيد المنال ، ولكنهم لا يستعملونها في كتاباتهم فراراً من مظنة الدعوى والتكلف ، ولأنهم يرون أن النظر في الأعمال الأدبية لا يتجاوز هذه الحقائق ، وهي أن الفن الأدبي إما أن يكون ملتزماً للأصول والتقاليد المعروفة عند أعلامه التاريخيين ، وإما أن يكون في بعض نواحيه خروج على تلك القواعد والمثل الماثورة إلى مثل جديدة ، فاللجوء إلى الأسماء والمصطلحات الغريبة لا يضيف إلى هذا الفن شيئاً ، وإن يزيد أو ينقص من تقديره أو تأثيره أن يسمى اتجاه الأديب ومنحاه باسم عربي أو باسم أعجمي في منطق الحق والإنصاف .

وأخشى ما أخشاه في هذا المعرض أن يتسرب إلى وهم بعض القراء من هذه الكلمات أننا لا نرحب بالمعرفة الواسعة إلى أبعد مدى ، أو أننا نتنكر

التحصيل الثقافات الإنسانية المتعددة الألوان ، أو للإفادة من كل ما تستطيع الإفادة منه في دور البناء والتجديد الذي يعتمد على الوعي والمعرفة بمختلف القيم وسائر الاتجاهات الإنسانية ، وقد أفدنا ولا نزال نفيد منها الشيء الكثير في مختلف نواحي نشاطنا ، وفي مقدمة ما أفدنا ثقافة نقدية غزيرة ، وإنما ينصب الكلام هنا على إغفال الصحيح الصالح ، وإهمال المقومات الأصلية ، إشاراً للبعيد على القريب من غير ضرورة للإيثار والتفضيل .

* * *

وربما كان هناك سؤال آخر يحول في الأذهان وهو : هل استطاع النقد المعاصر أن يؤدي رسالته في التقدير الصحيح للأعمال الأدبية التي تعرض لها ، ووضعها في موضعها الصحيح بين آيات الفن الأدبي ؟ وهل استطاع أن يحقق غايته الكبرى من توجيه الأدب نحو أهدافه المثلى التي ينشدها ، وأن يكون معيناً حقاً لجمهرة الأدباء ، يرسم لهم خير السبل لتحقيق غايتهم من الفن ؟

وقد يكون من العسير على الباحث أن يحدد الإجابة بعد دراسة هذه التيارات في كلمة أو كلمتين ، وقد يتردد طويلاً قبل الإجابة بالسلب أو بالإيجاب ، فعلى الرغم من أن بعض نقادنا قالوا كلمة الحق ، فأشادوا بما يستحق الإشادة ، وزيفوا الضعف والتردى في كثير من ألوان الأدب ، وورسموا بنقدهم المنهج الواضح لمن يريدون الإفادة والتوجيه ، يبدو أن الهوى لا يزال طاغياً على الكثرة الكثيرة منهم ، بل ربما زاد طغيانه في هذا الزمن الذي يدعو كل شيء فيه إلى التشبث بأذيال الموضوعية ، وربما كانت ذاتية المعاصرين أشد ضراوة من ذاتية القدماء . فكان ثناء وثناء ، ولكنه ثناء على الأسماء لا على الأعمال ، وكان قدح وإنكار ، ولكنه ينصب على الأشخاص أكثر مما يصيب الآثار ، فكل ما صدر عن فلان أو فلان هو آية الفن في أروع صورته ومثله ، وما صدر عن غيرهما فقد كل صلة بهذا الفن . وترى هنا النقص المستولي على البشر في تمجيد ما لا يستحق تمجيده ، وما ليس

صاحبه في حاجة إلى التجديد ، وإنما هو ضرب من الملق الرخيص . كما تراه في انتقاص ما لا يوجب الانتقاص ، وما قد يكون صاحبه في أمس الحاجة إلى التشجيع وفتح الطريق أمام بواكيره التي تبشر بمستقبل زاهر وحياة فنية خصبة . وليس يبعد قصة « الهواء الأسود » التي كتبها الأستاذ أحمد رجب ، يعاين بها بعض محترفي النقد ، وقد نجحت حيلته وكشفت عن حقيقة الدوافع التي توجه هؤلاء النقاد ، فقد كتب مسرحية سماها « الهواء الأسود » ونسبها إلى المؤلف السويسري « فردريك دورينمات » على أساس أنها من مسرح اللا معقول ، وانبرى النقاد معلنين الإعجاب البالغ بها باعتبار أن مؤلفها هو « دورينمات » فلما عرفوا بعد ذلك أن مؤلفها أديب مصري عربي حقروها ، ولعنوا — كما يقول — سنسفيل جدوده !! . وكثير من نقادنا حينما يتناولون عملاً أدبياً لا يخلصون الكلام له والبحث فيه ، بقدر ما يخلصون الحديث عن أنفسهم وعن عملهم وثقافتهم ، فلا يتحدثون عنه إلا بمقدار ما تملئ مشاعرهم ، وما يوجههم إليه عقلم الباطن .

ثم إن التفرغ لمزاولة فن النقد ضرورة لا مناص منها ، إذا أردنا أن نجد الناقد الواعي المتخصص الذي يهب فنه عقله ووقته ومعرفته وذوقه ، حتى يأخذ هذه الصناعة مأخذ الجد . أما تشعب الجهود بين العلوم والفنون والسياسة والاقتصاد والاجتماع فلست أراه محققاً الغاية التي ترمى إليها صناعة النقد ، وهي صناعة التقويم والتوجيه ، ولها أخطر الرسالات وأبعدها أثراً في حياة الأمة ، فهناك موارد للثقافة ينبغي أن يتحلى بها الناقد الأدبي ويستعين بها على فنه ، ولا يستطيع أن يدعى المعرفة العميقة بكل هذه الجهات وأسرارها — بحيث يصلح أن يكون صاحب رأى فيها ، وصاحب كلمة مسموعة محترمة — رجل رشيد .

بل إن النقد الأدبي نفسه في حاجة ملحة إلى التخصص ، فإن لكل فن من فنون الأدب خصائصه وأسراره وأصوله وتاريخه ، وكذلك ينبغي أن يكون لفن الشعر نقاده العارفون بأسراره وخصائصه ، والواقفون على تاريخه واتجاهاته ، ومبعث التأثير به والإجادة فيه ، وكذلك ينبغي أن يكون لكل

فن من سائر فنون الأدب كالمقالة والخطبة والقصة والمسرحية نقاده المختصون .
وإذا كان الشاعر لا يستطيع أن يكون صاحب مقال أو خطيباً أوقاصاً ، ولا
يستطيع القاص أن يكون شاعراً أو خطيباً ، فكذلك الناقد ينبغي أن يتخير من
هذه الفنون ما هو أعرف به ، لأن خصائص النقد وطبيعته تنبع من خصائص
الفن الأدبي وتقبس منها .

والمأمول أن يقدر هذه الأمور ، وأن ينهض بهذه الآمال جيل مؤمن
ببلغته وأمته وقوميته ، ليعود للحياة الأدبية ازدهارها في عهد النور واليقظة ،
حتى تسير الحياة الأدبية ركب العروبة الراكض في طريق المجد .

بدوي أصمح طيبانه

٨ / ٨ / ١٩٦٣

اعتذار واستدراك

(١) نعتذر للقارئ عن هنوات في الطباعة لا يخفى صوابها على قارئ
مثل هذا البحث .

(٢) ونعتذر عن أخطاء في بعض الاستعمالات اللغوية فيما تمثلنا به
من النصوص النقدية ، ولم يكن من حقنا تصحيحها أو التصرف فيها .

(٣) يرجى الاستغناء عن الأسطر ١٦ و ١٧ و ١٨ من الصفحة ١٧
لتكرارها .

(٤) في السطر ١٣ من الصفحة ٢٨٨ تقرأ العبارة هكذا :

« حتى أن أكثر الباحثين يرجعون إليهم هذا التحرر الجديد . . »

(٥) وردت في السطر التاسع من الصفحة ٤١٢ كلمة « الابتداعى »

وصوابها « الاتباعى » .

والعصمة لله وحده . . .

مراجع الدراسة

- ١ — ابن الرومي — حياته من شعره : عباس محمود العقاد
- ٢ — أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية :
الدكتور بدوي طبانه
- ٣ — الإحساس بالجمال : جورج سانتيانا
ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي
- ٤ — الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين :
الأب لويس شيخو
- ٥ — الأدب الشعبي : أحمد رشدي صالح
- ٦ — الأدب المقارن : الدكتور محمد غنيمي هلال
- ٧ — الأدب المقارن : نجيب العقيلي
- ٨ — أدب المهجر : عيسى الناعوري
- ٩ — آراء في الشعر والقصة : خضر الولي
- ١٠ — أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني
- ١١ — أسس النقد الأدبي عند العرب : الدكتور أحمد أحمد بدوي
- ١٢ — الأسلوب : أحمد الشايب
- ١٣ — أصول النقد الأدبي : أحمد الشايب
- ١٤ — أغاني أبي شادي : الدكتور أحمد زكي أبو شادي
- ١٥ — الأقصوصة في الأدب العربي الحديث :
الدكتور عبد العزيز عبد المجيد
- ١٦ — ألوان : الدكتور طه حسين
- ١٧ — البدائع : الدكتور زكي مبارك
- ١٨ — بعد الأعاصير : عباس محمود العقاد
- ١٩ — البلاغة العصرية واللغة العربية : سلامة موسى

- ٢٠ — البيان العربى : الدكتور بدوى طبانه
- ٢١ — البيان والتبين : أبو عثمان الجاحظ بتحقيق عبد السلام هارون
- ٢٢ — تاريخ آداب اللغة العربية فى العصر العباسى : أحمد الاسكندرى
- ٢٣ — تاريخ الإمام الشيخ محمد عبده : رشيد رضا
- ٢٤ — تاريخ النقد الأدبى عند العرب : طه أحمد إبراهيم
- ٢٥ — توفيق الحكيم الفنان الحائر : إسماعيل أدهم
- ٢٦ — تيارات أدبية بين الشرق والغرب : الدكتور إبراهيم سلامة
- ٢٧ — ثورة الأدب : الدكتور محمد حسين هيكل
- ٢٨ — جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث : عبد العزيز الدسوقي
- ٢٩ — الحاشية الكبرى : الدمنهورى
- ٣٠ — حافظ وشوقى : حسن كامل الصيرفى
- ٣١ — حافظ وشوقى : الدكتور طه حسين
- ٣٢ — حديث الأربعاء : الدكتور طه حسين
- ٣٣ — الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية :
- الدكتور محمد غنيمى هلال
- ٣٤ — الحيوان : أبو عثمان الجاحظ
- ٣٥ — خطوات فى سبيل النقد : يحيى حقى
- ٣٦ — دراسات فى نقد الأدب العربى : الدكتور بدوى طبانه
- ٣٧ — دروس فى تاريخ آداب اللغة العربية : معروف الرصافى
- ٣٨ — دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيات
- ٣٩ — دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجانى
- ٤٠ — الديوان : عباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازنى
- ٤١ — ديوان حافظ : حافظ إبراهيم
- ٤٢ — ديوان الرصافى : معروف الرصافى

- ٤٣ — ديوان الشببي : محمد رضا الشببي
- ٤٤ — ديوان شكرى : عبد الرحمن شكرى
- ٤٥ — ديوان شوقى (الشوقيات) : أحمد شوقى
- ٤٦ — ديوان المازنى : إبراهيم عبد القادر المازنى
- ٤٧ — رسالة الغفران : أبو العلاء المعرى ، بتحقيق كامل كيلانى
- ٤٨ — الرمزية فى الأدب العربى : الدكتور درويش الجندى
- ٤٩ — رواد الشعر الحديث : الدكتور مختار الوكيل
- ٥٠ — رواية قمبيز فى الميزان : عباس محمود العقاد
- ٥١ — رواية مصر الجديدة : فرح أنطون
- ٥٢ — الزهاوى وديوانه المفقود : هلال ناجى
- ٥٣ — السرقات الأدبية : الدكتور بدوى طبانة
- ٥٤ — شعر الثورة فى الميزان : الدكتور أحمد أحمد بدوى
- ٥٥ — الشعر المهرى بعد شوقى : الدكتور محمد مندور
- ٥٦ — الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث :
- مصطفى عبد اللطيف السحرى
- ٥٧ — شعراء مجددون : مصطفى عبد اللطيف السحرى
- ٥٨ — شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : عباس محمود العقاد
- ٥٩ — شعراء معاصرون : مصطفى السحرى ، هلال ناجى
- ٦٠ — شوقى شاعر العصر الحديث : الدكتور شوقى ضيف
- ٦١ — شيوخ الأدب الحديث : حبيب زحلاوى
- ٦٢ — الصناعتين : أبو هلال العسكرى
- ٦٣ — ضياء الدين ابن الأثير وجهوده فى النقد :
- الدكتور محمد زغلول سلام
- ٦٤ — عبد القاهر الجرجانى : الدكتور أحمد أحمد بدوى

- ٦٥ — عثرات حافظ الأدبية واللغوية والنحوية :
محمد عبد الباسط بركات
- ٦٦ — علم البيان : الدكتور بدوى طبانه
- ٦٧ — على السفود : مصطفى صادق الرافعى
- ٦٨ — عيار الشعر : ابن طباطبا العلوى
- ٦٩ — الغربال : ميخائيل نعيمة
- ٧٠ — فصول فى الأدب والنقد : الدكتور طه حسين
- ٧١ — فصول من النقد عند العقاد : محمد خليفة التونسى
- ٧٢ — فلسفة الجمال : جاريت — ترجمة عبد الحميد يونس ، ورمى
يسى ، وعثمان نويه
- ٧٣ — فن الشعر لأرسططاليس : ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى
- ٧٤ — فن القصص : محمود تيمور
- ٧٥ — فن القصة : الدكتور محمد يوسف نجم
- ٧٦ — الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث : محمود حامد شوكت
- ٧٧ — فن المقالة الأدبية : الدكتور محمد عوض محمد
- ٧٨ — فى الأدب الحديث : عمر الدسوقى
- ٧٩ — فى الأدب المعاصر : الدكتور عبد القادر القط
- ٨٠ — فى الأدب والنقد : الدكتور محمد مندور
- ٨١ — فى أصول الأدب : أحمد حسن الزيات
- ٨٢ — الميزان الجديد : الدكتور محمد مندور
- ٨٣ — قدامة بن جعفر والنقد الأدبى : الدكتور بدوى طبانه
- ٨٤ — القصص فى الأدب العراقى الحديث : عبد القادر حسن الأمين
- ٨٥ — القصة العراقية قديماً وحديثاً : جعفر الخليلي
- ٨٦ — القصة فى الأدب العربى الحديث : الدكتور محمد يوسف نجم
- ٨٧ — القصة فى سورية : شاكر مصطفى

٨٨ — قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة

٨٩ — قضايا الفكر في الأدب المعاصر : وديع فلسطين

٩٠ — قواعد النقد الأدبي : لاسل أبر كرومبي ،

ترجمة الدكتور محمد عوض

٩١ — القومية والاشتراكية في شعر الرصافي : هلال ناجي

٩٢ — قيم جديدة : الدكتورة عائشة عبد الرحمن

٩٣ — اللغة الشاعرة : عباس محمود العقاد

٩٤ — المثل السائر : ضياء الدين ابن الأثير ،

بتحقيق الدكتور أحمد الحوفي ، والدكتور بدوي طبانة

٩٥ — المجمال في فلسفة الفن : بندتو كروتشه —

ترجمة الدكتور سامي الدروبي

٩٦ — محمد فريد : عبد الرحمن الرافعي

٩٧ — المدخل إلى النقد الأدبي الحديث : الدكتور محمد غنيمي هلال

٩٨ — المذاهب الأدبية : الدكتور ماهر حسن فهمي

٩٩ — مسرحيات شوقي : الدكتور محمد مندور

١٠٠ — المسرحية : عمر الدسوقي

١٠١ — المسرحية في الأدب العربي الحديث : الدكتور محمد يوسف نجم

١٠٢ — مطالعات في الكتب والحياة : عباس محمود العقاد

١٠٣ — المعارك الأدبية : أنور الجندي

١٠٤ — معروف الرصافي : الدكتور بدوي طبانة

١٠٥ — المقدمة : عبد الرحمن بن خلدون

١٠٦ — من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده :

محمد خلف الله أحمد

١٠٧ — منهج البحث في تاريخ الآداب : لانسون

ترجمة الدكتور محمد مندور

- ١٠٨ — المرازنة بين أبي تمام والبحتري : الأمدى
١٠٩ — موسيقى الشعر : الدكتور إبراهيم أنيس
١١٠ — النقد الأدبي : أحمد أمين
١١١ — النقد الأدبي — أصوله ومناهجه : سيد قطب
١١٢ — النقد الأدبي من خلال تجاربي : مصطفى عبد الحلیم السحرتى
١١٣ — النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : ستانلى هايمن —
ترجمة الدكتور إحسان عباس ، والدكتور محمد يوسف نجم
١١٤ — نقد الشعر : قدامة بن جعفر
١١٥ — نقد الشعر فى الأدب العربى : نسيب عازار
١١٦ — النقد المنهجى عند العرب : الدكتور محمد مندور
١١٧ — يا طالع الشجرة : توفيق الحكيم
١١٨ — يسألونك : عباس محمود العقاد

الصحف والمجلات

- الأخبار - أخبار اليوم - الآداب - الأديب - الأهرام -
البلاغ - الثقافة - الجمهورية - الجهاد - الرسالة - السياسة الأسبوعية -
العالم العربى - العصور - القافلة - كوكب الشرق - الكواكب -
المصور - المقتطف - منبر الإسلام - الهلال...

فهرس الأعلام

٣٥٦ ، ٣٥٤ ، ٣٤٣ ، ٢٦٣ ، ٢٦٠
٣٩٧ ، ٣٩٨ ، ٤٠٠

ابن الزيات ٢٠٣

ابن سلام ١٠٩

ابن سنان الخفاجي ٤

ابن طباطبا ٣٩٢

ابن العميد ٣٣ ، ٢٠٣ ، ٣١٦

ابن قتيبة ١٠٩ ، ١١٩ ، ٣٨٥ ،
٣٩١

ابن المعتز ٣٣ ، ٣٤٣

ابن المقفع ٣٣ ، ٢٠٣ ، ٢٠٥

ابن نباتة ٣٤٣

ابن النبيه ٣٦٤

أبو تمام ٣٣ ، ٢٦٢

أبو الحسن الأنباري ٣٦٣

أبو طاهر ٣٦٣

أبو العلاء ٣٣ ، ٤٨ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ،
١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٢٦ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠ ،

٣٦٤

أبو علي الفارسي ١٠٣

أبو الفرج الأصفهاني ٤٨ ، ٢٠٣

أبو القاسم الشابي ٧٨ ، ١٧٣ ، ٤١٣

(١)

ابراهيم أنيس ٢٧١ ، ٢٧٥ ، ٢٨١

ابراهيم زكي ١٧٦

ابراهيم سلامة ١١٢

ابراهيم عبدالقادر المازني ١٦ ، ٦٠ ،

٧٦ ، ١٢٥ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٧٦ ،

٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٣٥٤ ، ٣٥٥ ،

٣٥٦ ، ٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ٣٥٩ ، ٣٦٠

ابراهيم المصري ١٦ ، ١٦١

ابراهيم ناجي ٧٨ ، ٤١٥

أبو الحسن ٣٧٢

ابن أبي إسحاق ١٢٧

ابن أبي ربيعة ١٧٢

ابن الأثير ٣٣ ، ٣٤ ، ١٠٩ ،

١٧٩ ، ٢٣٥ ، ٣٩٣ ، ٣٩٥

ابن جني ٣٤

ابن خالويه ١٠٣

ابن الحشاش البغدادي ٢٣٩

ابن خفاجة ٣٤٣

ابن خلدون ٢٤٠ ، ٢٤٣ ، ٢٧٦ ،

٢٧٧

ابن خالكان ١٠٦

ابن رشيق القيرواني ٤

ابن الرومي ٤٨ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ،

ایلیا أبو ماضی ۱۷۶، ۲۵۱، ۳۱۳
 البحتری ۳۳، ۱۴۶، ۲۵۹، ۲۶۳
 بدرشا کر ناسیاب ۲۴۷، ۲۴۹،
 ۲۵۱، ۲۵۴، ۲۵۵، ۳۰۵،
 ۳۰۸

(ب)

بدیع الزمان ۱۱۸، ۲۰۳
 بدیع حقی ۱۶
 برادلی ۴۵
 برخت ۳۷۴
 برک ۱۱۹
 برنارد شو ۱۵۴، ۳۷۲
 بروکس ۴۱
 بروکلین ۴۱۱
 بشارة الخوری ۲۴۵
 بشار ۱۱۲، ۱۱۳
 بشر فارس ۴۰۷
 بشیر الشهابی ۱۳۵
 بطرس البستانی ۱۷۸
 بطرس کرامة ۱۳۵
 بلا کمور ۴۰
 بلند الحیدری ۹۰، ۲۵۵
 البهاء زهیر ۳۶۵
 بوتستانی ۳۶۹
 بول بورچیہ ۹۵
 بیراندلاو ۳۷۲، ۳۷۹

الیاس فرحات ۲۹۰
 الیاس قنصل ۴۱۲
 البوت ۳۶، ۴۱، ۴۵
 اما بوقاری ۱۱۷
 آمبسن ۴۸
 آمادی ۳۳، ۱۰۹
 امرؤ القیس ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۵۹،
 ۲۷۴، ۳۵۸، ۳۹۰، ۳۹۴
 الامین ۸۱
 آمین الریحانی ۱۷، ۳۰، ۳۱۳،
 ۳۱۴، ۳۱۵
 آمن مرسى ۳۵۶
 ابن نخله ۱۶۸، ۱۶۹، ۴۰۹
 آناتول فرانس ۱۰۵، ۱۶۷
 آنکارینا ۱۱۷
 آنبادقلیس ۳۶۲
 آنجوس ویلسون ۳۶
 آنسی الحاج ۳۲۹
 آنور الجندی ۱۷۵
 آنور شاول ۱۷
 آنیس منصور ۳۷۰
 اودوسوس ۳۸۷
 اوچست کونت ۷۶
 اوروس ۱۰۱
 اوسکار وایلد ۳۶۷
 ایواندریتش ۳۳۲

بیرتر ۳۵۹

بیرون ۳۵۷

بی-کاسو ۳۷۴

بیکت

۳۶۹ ، ۳۷۴ ، ۳۷۸ ، ۳۷۹

(ت)

تشیکوف ۹۶

توفیق الحکم ۱۵ ، ۱۶ ، ۲۵ ، ۸۶ ،

۱۵۱ ، ۱۵۳ ، ۱۹۷ ، ۲۲۳ ، ۲۳۰ ،

۳۶۸ ، ۳۷۱ ، ۳۷۲ ، ۳۷۳ ، ۳۷۴ ،

۳۷۵ ، ۳۷۶ ، ۳۷۷ ، ۳۷۸ ، ۳۷۹ ،

۳۸۰ ، ۳۸۱

توفیق دیاب ۱۶۶ ، ۱۶۷

توفیق صایغ ۳۲۸

توفیق یوسف عواد ۱۷

توماس هاردی ۳۶

تولستوی ۱۵۰ ، ۱۵۴

التمجانی بشیر ۷۸

تینسون ۳۵۱

(ج)

الجاحظ ۳۳ ، ۴۸ ، ۱۷۹ ، ۱۸۰ ،

۱۷۱ ، ۱۸۲ ، ۲۰۳ ، ۲۵۸ ، ۲۶۵ ،

۳۴۱

چان چینیه ۳۶۹

جب ۴۱۱

جبران خلیل جبرائیل ۱۷ ، ۱۳۹ ،

۲۵۱ ، ۳۱۳ ، ۳۱۴ ، ۳۱۵

جرجی زیدان ۱۶

جعفر الخلیلی ۱۷ ، ۱۰۱

جلال الحیات ۳۰۸

جلبرت مورای ۳۹۹

جليله رضا ۷۸

جیل صدق الزهاوی ۱۳۹ ، ۱۷۳ ،

۲۹۱ ، ۲۹۲ ، ۲۹۳ ، ۳۹۸

جیمس فریزر ۲۳۷

الجواهری ۴۱۲

جورج دی هامل ۲۲۵

جورج سانڈيانا ۳۴۱

جورج صیدح ۱۷۳ ، ۴۰۹

چین اوستن ۳۶

(ح)

الحاتمی ۳۹۱

حافظ ابراهیم ۸۱ ، ۸۲ ، ۸۳ ،

۸۴ ، ۸۵ ، ۸۶ ، ۱۲۸ ، ۱۲۹ ،

۱۴۱ ، ۱۴۷ ، ۱۷۳ ، ۲۷۰ ، ۳۴۷ ،

۳۴۸ ، ۳۴۹ ، ۳۵۰

حافظ محمود ۱۷۰

حبیب ثابت ۱۷۶

حبیب جامانی ۱۶

حبیب زحلاوی ۳۵۸ ، ۳۶۰ ، ۴۰۹

الحجاج بن یوسف الثقفی ۳۳ ، ۱۱۷

الحریری ۱۱۸

حسن الجواهری ۹۱

حسن کامل الصیرفی ۹۱ ، ۱۷۶ ،

۳۴۸ ، ۳۴۹ ، ۳۵۰ ، ۴۱۵

حسیب السکیالی ۱۶

حسین عفیف ۲۸۱

حفنی ناصف ۱۸۶ ، ۱۴۳

(خ)

خالد الجرنوسی ۹۱

خزاسی صبری ۳۲۵

خضر الولی ۳۰۸

خلف شوق الداودی ۱۷

الخلیل بن أحمد ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۷۷،

۳۰۲، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹،

۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴

خلیل بیدس ۱۷

خلیل شیوب ۴۱۴

خلیل مطران ۷۸، ۸۵، ۹۰،

۱۷۵، ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۰۱، ۴۰۱

خلیل الهنداوی ۱۶

الحوارزمی ۲۰۳

(د)

دانت ۱۰۴، ۱۸۵

داود سلوم ۹۱

درویش الجندی ۱۲۴

دعبل الخزاعی ۱۴۰

دستوفسکی ۹۶، ۱۶۷، ۲۳۰

دیکنز ۹۵

(ذ)

ذو الأصبع العدوانی ۳۷۷

(ر)

راسین ۹۷

الراعی ۳۴۴

ریتشاردز ۴۰، ۴۵

رجاء النقاش ۷۱، ۳۰۴، ۳۰۵

۳۲۷، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸

رشاد دارغوث ۱۷

رشاد رشدی ۶۱، ۶۲، ۶۳

رشید آیوب ۱۷۶، ۴۱۲

رشید معلوف ۱۷۳

روزی بسی ۳۵

رؤبة ۳۹۱

روچیه دی لیل ۱۳۶

روسو ۱۵۵

روم لاندو ۱۱۷

رئیف الخوری ۱۷

زکی قنصل ۴۰۹

(ز)

زکی مبارک ۵۹، ۱۴۰، ۱۴۲،

۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۹۸، ۱۹۹،

۲۰۰، ۲۵۱

زکی نجیب محمود ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۵

زهیر ۳۳۴

زیاد بن أبیه ۳۳

(س)

ساجان ۴۷

سامی السکیلی ۱۶

سانتسبری ۱۲۴

ستانی هاین ۲۲، ۴۱

سعد دعیبس ۹۱

سعید عبده ۱۶

سعید العریان ۱۶

سعید عقل ۱۵۷، ۴۰۶

سلامة موسی ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۶۷

۲۰۷

سلفستر بونار ۱۰۵

سلیم البستانی ۱۷

سلیمان الشاوی ۱۳۵

سليمان العيسى ٣١٠

سليمان فيضى ١٧

سميرة عزام ١٧

سهيل مدرس ١٧

سيد أحمد الحردلو ٩١

سيد قطب ١٢٢، ١٢٤، ٢٥٨، ٤١٥

(ش)

شاتوبريان ٢٦٥

شاكر مصطفى ١٧، ١٠١

شفيق معلوف ٢٩١

الشبيبي = محمد رضا

الشريف الرضى ٣٦٥

شكر الله الجبر ٤١٢

شكسبير ٩٧، ٩٨، ١٠١، ١٢٩، ١٨٥

٣٥٦، ٣٥٤

شكيب أرسلان ٢٠٧، ٢٠٩

شكيب الجابري ١٦

شلى ٣٥٩، ٣٥٦، ٣٥٤

الشنفرى ١١٧

شوقي ضيف ٩٦، ٩٩، ١١٠

(ص)

الصاحب بن عباد ٢٣

صالح جودت ١٧٤، ٢٨٨، ٣٣١

٤١٢، ٣٣٢

صبحى أبو غنيمه ١٦

صفاء الحيدري ٩١

صنى الدين ٣٤٣

صلاح الدين المنجد ١٦

صلاح ذهني ١٦

صلاح عبد الصبور ٣٠٤

(ض)

ضياء الدين الدخيلي ٤١٢

(ط)

طانيوس عبده ١٧

طرفة بن العبد ٣٥٨

طه أحمد إبراهيم ١٠٨

طه الحاجرى ١١٠

طه حسين ١٥، ١٦، ٤١، ٤٩

٥٣، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٧٣، ٧٤

٧٦، ٨١، ٨٤، ٨٦، ١٠٢، ١٠٣

١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١١٩، ١٢٥

١٤١، ١٨٩، ١٩١، ١٩٢، ١٩٤

١٩٥، ١٩٧، ١٩٨، ٢٠٤، ٢١٠

٢٧٠، ٢٩٩، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٤٣

٣٤٤، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٩٩

طه عبد الحميد الوكيل ١٩١، ١٩٣

١٩٤، ١٩٥

(ع)

عائكة المزرجى ٣١٣

عاصر بن عبد قيس ٣٤١

عايدة مطرجى مدرس ٣٠٢

عائشة التيمورية ٨٧

عائشة عبد الرحمن ١١٠، ٣٢٠، ٣٢١

عباد القزاز ٢٧٧

عباس محمود العقاد ١٦، ٤٦، ٤٧، ٤٩

٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩

٦٠، ٧٦، ٧٧، ٨٦، ٨٧، ٩٠

(م ٢٨ — التيارات المعاصرة)

عبد العزيز عتيق ٩١ ، ٩٢ ، ٢٥٧

٢٥٨

عبد العظيم أنيس ٣٩٩

عبد القادر حسن الأمين ١٠١

عبد القادر القط ٦٦ ، ٧١ ، ٢٢٧

٢٢٨

عبد القاهر الجرجاني ٣٣ ، ٤٨ ،

١١٤ ، ١١٩ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ٢٠٤ ،

٢٦٠ ، ٤٠٤ ، ٤٠٥

عبد القادر المغربي ١٣٩

عبد ربه = أحمد بن عبد ربه ٢٧٧

عبد الله بن أبي إسحق الحضرمي ١٢٧

عبد الله بن سالم ٣٩١

عبد الله بن محمد الرواني ٢٧٦

عبد الله فـكـري ٨٦

عبد الله النديم ٨٦

عبد المجيد لطفي ١٧

عبد المعطي حجازي = أحمد

عبد الهادي مـبـوبة ٩٣

عبد الوهاب البياتي ٢٤٦ ، ٢٤٧

٢٤٨ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٣٠٧ ، ٣٠٨

عبد بدوي ٩١

عروة بن الورد ٣٩٠

عـضـد الدولة ٣٦٣

عقبة بن ربيعة ٣٩١

عثمان جلال ٨٦

عثمان نويه ٣٥

٩٢ ، ٩٩ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١١٧ ،

١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٥ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ،

١٤٤ ، ١٤٩ ، ١٦٢ ، ١٧٦ ، ٢٠١ ،

٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢٧٩ ،

٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ،

٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ ، ٣٣٨ ،

٣٣٩ ، ٣٤٢ ، ٣٤٣ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ،

٣٦٣ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٦٧ ،

٣٦٨ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ ، ٣٨٥ ، ٣٩٥ ،

٣٩٦ ، ٣٩٧ ، ٣٩٩ ، ٤٠٠ ،

٤٠٩ ، ٤١١

عبد الحميد بن يحيى ٣٣ ، ٢٠٣

عبد الحميد العبادي ٣٥٧

عبد الحميد يونس ٣٥

عبد الخالق فريد ٩١

عبد الرازق عبد الواحد ٢٥٥

عبد الرحمن بدوي ٣٦٢ ، ٣٨٨

عبد الرحمن بن عبيد الله القس ٣٣٦

عبد الرحمن الرافعي ١٣٨

عبد الرحمن الشرفاوي ٣٠٤

عبد الرحمن شعيب ١١٠

عبد الرحمن شكري ٧٧ ، ٩٠ ، ٩١

٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٣٥٤ ، ٣٥٥

٣٥٦ ، ٣٥٨

عبد الرحمن صدق ٣٣٢

عبد السلام المجيلي ١٦

عبد العزيز البشري ١٩٨ ، ١٩٩ ،

٢٠٠ ، ٢٠١

عبد العزيز الدسوقي ٢٨١ ، ٤٠١

عبد العزيز عبد المجيد ١٠١

عزيز أباطة ٢٢٨ ، ٣٠٤

علي أبو النصر ١٣٥

علي الجارم ٤١٢

علي جليل الوردى ٩١

علي خافى ١٦

علي الفايتى ١٣٦

علي الصنطاوى ١٦

علي الليشى ٨٦ ، ١٣٥

علي محمد البحر اوى ١٦٤ ، ١٦٦

٢٤٤

علي هاشم رشيد ٩١

علي محمود طه ١٧٤ ، ٢٥١ ، ٢٥٢

٢٥٨ ، ٢٨٧ ، ٤١٥

علي يوسف ١٩٩

عمر أبو ريشة ١٦٩ ، ١٧٣

عمر بن لجأ ٢٩١

عمر الدسوقي ١٠١ ، ٢٢٤ ، ٣١٥

٣١٦

عنزة ١٠٠ ، ١١٧

العوضى الوكيل ١٦٩ ، ١٧٦

عيسى الناعورى ٢٨٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩١

(غ)

غنطوس الرامى ١٦٩

(ف)

فاليرى ٤٥

فأيد العمروسى ١٧٦ ، ٤١٢

فرجيل ٢٦٥

فرح أنطون ١٧ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤

فردريك دورينات ٤٢٠

الفرزدق ١٢٧ ، ٣٩٤

فرنسيس مراش ١٧

فلوير ٢٦٥

فؤاد دواره ٦٥ ، ٦٦

فؤاد الشايب ١٦

فوييه ٣٧٤

فوزى المملوف ٤١٢

فولير ١٥٥

فيكتور هوجو ٨٥ ، ٣٥٤ ، ٣٥٦

فيلدينج ٣٦

(ق)

قاسم الخطاط ١٧

القاضى الجرجاني ٤ ، ٣٣ ، ١٠٩ ، ١١٩

القاضى الفاضل ٣٣

قيلان مكرزل ١٧٣

قدامة بن جعفر ٣٣ ، ١٠٩ ، ١١٩

١٢٠ ، ١٦٠ ، ٣٣٥ ، ٣٣٦ ، ٣٩٠

(ك)

كارايل ٣٥٤ ، ٣٥٦

كاظم الأزرى ١٣٥

كاظم جواد ٩١

كافكا ٣٧٩

كامل الشاوى ٢٧٢ ، ٢٧٣

كامل كيلانى ١٠٦

كامل أمين ٩١ ، ١٦٩

كبانج ٤١

كروتشه ١٢٠ ، ٣٤١

كمال الملاح ٣٧٨

كمال ناصر ٩١

كمال نشأت ٩١

كبنهاير ٤١١

محمد رشاد راضي ١٦٩

محمد رضا الشيباني ١٤٢

محمد زغلول سلام ٤١٠

محمد زكي الإبراشي ٥٨

محمد زكي عبد القادر ٢٣٢ ، ٢٣٣

محمد عبد الباسط بركات ١٢٨

محمد عبد الحليم عبد الله ١٦

محمد عبد الفنى حسن ٤٠٩

محمد عبد المطاب ٨٦

محمد عبد الملك ١٤٦

محمد عبده ١٣٨ ، ١٤١ ، ١٧٧ ،

١٧٨ ، ٢٧٠

محمد عثمان جلال ٨٦

محمد علي أبو الذهب ١٠٠

محمد عوض محمد ١٨٥

محمد غلاب ٥٩

محمد غنيمى هلال ٧٠ ، ١١٥ ، ١٢٤ ،

١٢٥

محمد فريد

١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ٣٣٩

محمد فريد أبو حديد ١٠٢

محمد فهمي ٤١٢

محمد الماغوط ٣٢٥ ، ٣٢٧

محمد مندور ٥١ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ،

١٠٠ ، ١٠٩ ، ١٢٣ ، ١٢٦ ، ٢٢٢ ،

٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٩ ، ٣٣٢ ، ٤٠٩ ،

٤١٢ ، ٤١٣ ، ٤١٤

محمد النجار ١٠٦

كنث بيرك ٤٠

كورنى ٩٧

كولردج ٢٧٩

كينس ٣٥٦

(ل)

لاسلى أبركرومى ١١٩ ، ١٨٥ ، ٢٤٢

لامرئين ٨٨

لانسون ٥١

لسنج ٤٧

لطفى جمعة ١٦

لطفى الحولى ٦٥

لويس شيخو ٣١٣ ، ٣١٥

لويس عوض ٣٦ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ،

٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٧٩ ، ٣٨٠

لويل ٣٥٦

(م)

مالك العامرى ٣٣٥

مارون عبود ١٧

مارى مكارثى ٣٧

مالارميه ٤٥ ، ٤٥٥

المأمون ٨١

ماهر حسن فهمى ١٢٤

مبارك إبراهيم ٣٦٧

المنقبى ٣٣ ، ٤٨ ، ٢٦٣ ، ٣٦٣

محمد إبراهيم هلال ١٤١

محمد الأسمر ٤١٢ ، ٤١٥

محمد حسين هيكل ١٦ ، ٦٠ ، ٢٠٥

محمد خف الله ١١٩ ، ٢٧٩ ، ٢٤٦

محمد خليفه التونسى ٢٩٦

معاوية بن أبي سفيان ٤١٢
 المعتصم بن صباح ٢٧٧
 معروف الأرنؤوط ١٦
 معروف الرصافي ٢٨ ، ١٣٩ ، ١٥٧
 ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٧٢ ، ١٧٤ ، ١٨٦
 ٢١١ ، ٢١٢
 معن بن زائدة ١١٧
 مقدم بن معافر ٢٧٦
 ملك عبد العزيز ٩١
 المنفلوطي ١٦ ، ٧٧ ، ٢٠٧ ،
 ٢٠٨ ، ٢٥٨
 منير العجلاني ١٦
 ملك كيردي قوجيه ٣٦١ ، ٣٦٢
 المهدي ١١٣
 مهدي الخالصى ٢١٢
 موسى الحسيني ١٧
 المويالحي ١٦
 ميخائيل نعيمة
 ١٧ ، ١٤٠ ، ١٧٦ ، ٢١٤
 ميشيل عفلق ١٦
 ملتن ١٨٥
 ميلر ٤٨

(ن)

النايفة ٣٧٦
 نازك الملائكة
 ١٧ ، ٤٣ ، ٩٢ ، ٢١٥ ، ٢١٦
 ٢١٨ ، ٢٢٠ ، ٢٤٥ ، ٢٤٩ ، ٢٥٣
 ٢٥٦ ، ٢٨٨ ، ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٣٢٠
 ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥
 ٣٢٦ ، ٣٢٧

محمد يوسف غراب ١٦
 محمد يوسف نجم ١٠٠-١٠٢٢
 محمود أبو الوفا ٧٨
 محمود أحمد السيد ١٧
 محمود البدوي ٧١
 محمود تيمور ١٦ ، ٩٤ ، ١٠١ ، ٩٦
 ١٥٤ ، ١٥٦ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٢٥
 ٢٢٧
 محمود حامد شوكت ١٠١
 محمود الحبوبى ٤١٢
 محمود حسن إسماعيل ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٨٧
 محمود سامي البارودي ٨٤ ، ٨٥
 ٨٦ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ٣٣٨ ، ٤١٢
 محمود السعدنى ٢٢٧
 محمود طاهر لاشين ٩٥ ، ٩٦
 محمود العالم ٣٩٩
 محمود كامل ١٦
 مختار الوكيل
 ٦٣ ، ٩٠ ، ١٧٤ ، ٤١٢
 مسلم بن الوليد ٢٧٤ ، ٣٦٤
 مصطفى صادق الرافعى
 ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٧٧ ، ١٢٥ ،
 ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥
 ١٩٨ ، ٢٠٠ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ،
 ٣١٣ ، ٣١٣ ، ٣٦١ ، ٤١٥
 مصطفى عبد اللطيف السحرى ٧٨ ،
 ٩١ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٧٥ ، ٣١١
 ٤٠٨ ، ٤١١ ، ٤١٢
 مصطفى علوة ٣٥٧
 مصطفى كامل ٧٧ ، ١٣٧ ، ٣٦٣
 ٣٩٧ ، ٤٠٠
 مصطفى ناصف ١١١

نجيب العقيق ١١٥ ، ١١٦

نجيب محفوظ ١٦

قديم نعيمة ٢٤ ، ١٥٧

نذير الحسامي ٤١٢

نسيب الاختيار ١٦

نسيب عازار ١١١

نسيب عريضة ٢٩٠

نزار قباني ٢٤ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ،

١٥٩ ، ١٦٩ ، ٢٤٧ ، ٢٥٠ ، ٢٨٨ ،

٣٣١

نقولا الترك ١٣٥

نعمان ماهر كنعاني ٩١

نوري السعيد ٢٩ ، ٣٠٥

(٥ .)

هاردى ٤٨

هازات ٤٦ ، ٤٧

هربر سموثيل ٢٨

هلال ناجي

٩١ ، ١٤٤ ، ١٧٤ ، ٢٥٧

الهـمـشـرى ٤١٢ ، ٤١٤

هنري جيمس ٣٦

هود ٣٥٤ ، ٣٥٥ ، ٣٥٩

هوراس ٢٦٥

هومبروس ١٨٥ ، ٢٦٥ ، ٣٨٧

٣٨٨ ، ٣٨٩

هيني ٤٧ ، ٣٥٤ ، ٣٥٦

(و)

وداد سكا كيني ١٦

وديم فلسطين ٩٤ ، ٣١٦ ، ٤٠٩ ، ٤٠٥ ،

ولسن ٤٠

وليم اميسون ٤٠

وليم كريسولد ٩٥

وردزورت ٢٧٩

ونترز ٤١

ويلز ٩٥ ، ٣٥٤ ، ٣٥٦

(ي)

ياسين رفاعية ٣٠٣

يحيى حقي ٩٤

يوسف ادريس ٢٢٨

يوسف جوهر ١٦

يوسف السباعي ١٦

يوسف الشاروني ١٦ ، ٢٥ ، ٣٠٩

يوسف عز الدين ٩١

يوشم ٨١

يونسكو ٣٦٩ ، ٣٧٤ ، ٣٧٨ ، ٣٧٩

مباحث الكتاب

مقدمة ٣ — ١٢

أهداف البحث — منهجه — مصادره .

تمهيد ١٣ — ٢٢

النهضة الحديثة وأثرها في الأدب ، فنون الأدب القديمة والمستحدثة ،
القصة والشعر المسرحي ، عوامل نشاط الحركة الأدبية : الثقافة ، الطباعة ،
الصحافة . . . فروع الدراسات الأدبية ، تداخلها ، النقد الأدبي ومجالاته
الجديدة .

الفصل الأول : معوقات في سبيل النقد

(٢٣ — ٧١)

غزارة الإنتاج الأدبي وتنوعه ، العناية بهذا النتاج ، هل عندنا مدارس
أدبية ؟ .

(١) اضطراب المفاهيم والقيم العامة (٢٧) :

هزات عنيفة ومعارك مع أعداء الحرية ، اضطراب في الوسائل
والغايات ، حيرة الأدباء وترددهم ، أثر ذلك في تعدد الآراء وتباينها .

(٢) اختلاف الأعمال الأدبية (٣١) .

مظاهر هذه الاختلاف ، أثره في النقد ، فقد المقياس الموحد .

(٣) تباين مفاهيم النقاد (٣٢) :

(١) الثقافة العربية وتنوعها ، مثل قديم : ابن جني وابن الأثير مع
المتنبي ، فن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب .

(٢) حملة الثقافة الأجنبية : مثلهم في الفن الأدبي ، الاختلاف في طبيعة الآداب ، الاختلاف في تقدير الفنون أمر طبيعي ، رأى أفلاطون وجاريت ، منحى القصة الإنجليزية والقصة الأمريكية ، الخطر في تحكيم المقاييس الأجنبية ، هل هناك وحدة ؟ - لماذا يؤخذ مقياس دون مقياس ؟ منزلة هذه الطبقة بين النقاد وأسبابها الحقيقية .

(٣) حملة الثقافة المشتركة : من يمثلهم ؟ التعقل والحكمة عند بعض نقاد الجيل الماضى ، أثر هذا التباين في الحياة النقدية .

(٤) ذاتية النقد المعاصر (٥٠) :

بين الذاتية والموضوعية ، التأثيرية مبدأ معترف به ، ذاتية المعاصرين - أثر السياسة والصحافة ، الإثارة - العقاد ينقد النقد ، العقاد وأعداؤه : الرافعى وكتابه ، اعتراف أخير بعظمة العقاد ، تناقض ، جملة من الحاقدين - شوقي وأعداؤه : العقاد والمازنى وطه حسين وهيكىل - بين مندور ورشاد رشدى - أثر الذاتية في تعويق حركة النقد ، عوامل أخرى : الأثرة ، الدعوى ، نقص الثقافة ، انعدام القيم الأخلاقية - أزمة النقد تخرج إلى الصحافة .

الفصل الثانى : اتجاهات النقد المعاصر

(٧٢ - ١٣٢)

اتجاه نحو الغايات الطبيعية على الرغم من المعوقات ، نهوض النقد المعاصر بعينين : عبء البعث ، وعبد التجديد .

- (١) البحث عن خصائص الأدب العربى وميزاته الجوهرية .
- (٢) الأدب الحديث هو المادة الأولى للنقد المعاصر : جهود المعاصرين في تقويمه وتوجيهه : الديوان ، شعراء مجددون ، حافظ وشوقى ، شعراء مصر وبيئاتهم ، رواد الشعر الحديث ، قضايا الشعر المعاصر - فن القصة وفن المسرحية في النقد المعاصر : فن القصص ، خطوات في النقد ، شوقى شاعر العصر الحديث ، مسرحيات شوقى ، آثار أخرى في القصة والمسرحية .

(٣) تقويم الأدب القديم على أسس جديدة : أبو العلاء وطه حسين ،
العقاد وابن الرومي .

(٤) عودة إلى النقد العربي القديم ، دراسته تاريخيا ، استخراج
نظرياته ومقاييسه .

(٥) دراسة التفاعل بين الأدب العربي والآداب الأجنبية ، الأدب المقارن .

(٦) الموازنة بين الآداب العربية والآداب الأجنبية ، العقاد ،
خلف الله . . .

(٧) تنظيم البحث في النقد الأدبي وحصر قواعده وأصوله ونظرياته .
المذاهب الأدبية ، الجانب النظري والجانب التطبيقي .

(٨) احتفاظ النقد بوظيفته الأولى ، سلامة التعبير ، هل كان النقد
المعاصر كله نقداً بناءً ؟

الفصل الثالث : نقد الأغراض الأدبية

(١٣٣ - ١٧٦)

أثر العصر في تجديد المفاهيم ، ثورة على الأغراض القديمة ، نداء محمد
فريد ، رسالة الأدب ، آراء لمحمد عبده والزهاوي والمغربي والشببي وجبران
ونعيمة وزكي مبارك والعقاد . . . دفاع عن فن المديح . تصويره لأحوال
السياسة والاجتماع ، رأى للعقاد في مدح المحدثين ، زكي مبارك يدافع
عن المديح في شعر القدماء ، هل عجز أدباؤنا عن وصف المخترعات الحديثة ؟
الأدب والمعرفة : محاولة للقضاء على الخصائص والقيم التعبيرية ،
سلامة موسى وبلاغة المنطق والأرقام ، دفاع العقاد عن العاطفة والحاجة
إلى الفن الأدبي .

وظيفة الأدب في الإصلاح الاجتماعي : معركة بين أحمد أمين وتوفيق
الحكيم ، فن القصص والغايات الاجتماعية ، رأى محمود تيمور . المرأة
في شعر نزار قباني - الأدب المكشوف ، حرية الأديب في رأى قدامة -
الفنية في إجادة التعبير - الابتذال والكشف بين الأدباء والنقاد . دفاع

سلامة موسى عن الأدب المكشوف ، حملة العقاد على شيوع هذا اللون في الأدب الأوربي ، آراء لإبراهيم المصري والمازني وتوفيق دياب والسحرتي . . الرومانتيكية والأدب الجنسي ، التبذل في الأغاني ، الأدب والأحداث الكبيرة في الوطن العربي ، الأدب العربي والإنسان الجديد . القومية والاشتراكية .

الفصل الرابع : لغة الأدب

(١٧٧ — ٢٦٧)

أساليب الكتابة في مطلع هذا العصر - العبارة وقيمتها في الأعمال الأدبية ، رأى الجاحظ في اللفظ ورأى عبدالقاهر في المعنى ، تحقيق الخلاف بين الرأيين ، حاجة التجارب القوية إلى تعبير أقوى ، العبارة من أسباب خلود الأدب ، الأدب الهادف ، اللغة الأدبية ومقتضيات العصر ، الرافعي وطه حسين ، اللغة الوسطى ، الصحة والابتذال ، حملة زكي مبارك على البشري ، تجديد اللغة في رأى العقاد وهيسكل ، حملة على الأسلوب الفنى ، حملة سلامة موسى على الرافعي والمنفلوطى وشكيب أرسلان ، أدب الفقاقيع ، شوقي وكثرة التجوز في مسرحياته ، إهمال النقد اللغوى عند اللغوى عند المجددين - بحث مفصل لنازك ، اللغات الشاذة في شعر بعض الشباب .

لغة المسرحية والقصة (٢٢١) : الصراع بين الفصيحة والعامية ، المسرحية والجماهير ، لغة الحوار ، مندور ووحدة اللغة في المسرحية ، فرح الطون : الفصحى للمتعلمين والعامية للطبقة الدنيا ، هل تعجز الفصحى عن التعبير في المسرحية ؟ رأى تيمور : الفصحى لغة الكتابة والعامية لغة الحديث ، الواقعية ولغة المسرحية ، القصة بالأسلوب الفصيح والحوار بالعامية ، القط ومسرحيات عزيز أباظة ، مندور والحكيم - الحرص على الفصحى غاية قومية .

الأدب الشعبي (٢٣٤) : قيمته ، قوة معانية وأفكاره ، خصائص

الأدب الشعبي ، رشدى صالح ودفاعه عنه ، الأدب الشعبي والأدب الرسمى رأى ابن خلدون ، بين رشدى صالح والشايب ، نقداً لا يتذال فى لغة الأغاني . ظاهرة التكرار فى شعر المجددين (٢٤٤) التكرار البليغ ، تكرار البياتى ونزار قبانى وحجازى ، التكرار من حيث دلالة - بحث نازك ، التكرار البيانى ، تكرار التقسيم ، التكرار اللاشعورى . هلال ناجى وتكرار عبد العزيز عتيق ، التعبير والقيم الشعورية ، بحث سيد قطب ، اللفظ هو الوسيلة الوحيدة لإدراك القيم الشعورية ، التناسق بين طبيعة التجربة الشعورية وطبيعة الإشعاع الإيقاعى والتصويرى للفظ . إجمال التيارات النقدية التى تتصل بلغة الأدب .

الفصل الخامس : صورة الأدب

(٢٦٨ - ٣٣٢)

قيمة الصورة فى الأدب ، أشكال النثر ، اتجاه إلى التحرر من البديع وضروب الزينة ، الشكل فى الشعر ، مرحلة التحرر فيه ، أثر الوزن والقافية فى التأثير ، التطلع إلى الجديد ، التجديد النظرى والتجديد العملى ، تجديد القدماء فى الأوزان ، الأبحر المهمة والفنون السبعة ، لا بد من نسق موسيقى خاص ملتزم ، موسيقى الشعر العربى ، الخلاف حول التجديد العروضى - الشعر الملتزم ، والشعر المرسل ، والشعر الحر ، والشعر المنشور - خروج بعض المحدثين على الأوزان التقليدية ، المغايرة بين الأوزان والقوافى فى مسرحيات شوقي ، أخطاء عروضية فى شعر بعض المعاصرين .

التجديد فى شعر المهجر ، امتداد للانطلاقة الأندلسية وإفادة من الآداب الغربية ، آراء فى التجديد العروضى : الزهاوى والشعر المرسل ، العقاد والشعر الجديد ، نبؤه بالتغيير والتنقيح فى القيود الصناعية ، إفساحه المجال للتجارب الجديدة ، عودة إلى ضرورة الوزن والقافية ، اقتراحان لحل مشكلتى الوزن والقافية - الشعر الجديد كما يراه طه حسين : دعوة غير منكورة بشرط أن تتحقق فى الجديد خصائص الشعر الجيد .

هل تحققت أهداف التجديد ؟ رأى لبدر الشياب ورجاء النقاش ، فقد

الشعر الجديد كل شيء ولم يحقق شيئاً .

الشعر الحر والشعر المنشور : اختلاط مفهوميهما وثورة عليهما .

محاولة إخصاع الشعر الحر لمقياس عروضي ، محاولة نازك ، وصل العروض الجديد بعروض الخليل - عيوب الشعر الحر وعقباته ، الشك في مستقبل الشعر الحر ، صدى محاولة نازك - لويس عوض وثورة العروض ، البدعة الجديدة « قصيدة النثر » نقد لنازك ورجاء النقاش ، تردد بعض النقاد بين الإعجاب والإنكار .

الفصل السادس : نقد المعاني الأدبية

(٣٣٣ - ٤١٥)

قيمة المعاني في العمل الأدبي - القدماء ونقد المعاني .

١ - فكرة الصدق في النثر المعاصر (٣٣٨) .

معنى الصدق الفني ، عناية المعاصرين بهذا المقياس : العقاد والبارودي ، العقاد وشوقي ، بين شوقي وأبي العلاء ، العقاد وابن الرومي ، طه حسين وأحمد أمين في « فيض الخاطر » - المنهج النفسي وعلاقته بفكرة الصدق ، طبيعة شوقي وحافظ في شعرهما ، طه حسين والصيرفي في الموازنة بينهما .

٢ - سرقات المعاصرين (٣٥٠)

البحث في السرقات : عند القدماء ، اتساع مجال الإفادة أمام المحدثين ، الولوع بالغرابة ، السطو على الأجانب ، شكرى يكشف عن سرقات المازني ، دفاع المازني عن نفسه ، الرافعي يتهم العقاد بسرقة أسماء دواوينه ، العقاد وسرقات شوقي . . .

٣ - اللامعقولة الحديثة (٣٦٨)

مذهب جديد في الأدب العربي ، زعماء اللامعقول وشذوذهم ، اللامعقولة في الفن القديم ، توفيق الحكيم في مسرحيته « يا طالع الشجرة »

دفاعه عن المذهب ، استقبال النقاد : لويس عوض يمجّد الحكيم ، رأى زكي نجيب محمود ، ثورة العقاد على المذهب ودعائه وأشياعه .

٤ — الوحدة في العمل الأدبي (٣٨٥) .

الوحدة عند القدماء ، وحدة البيت ووحدة القصيد ، فكرة المثل السائر ، حرص بعض القدماء على الوحدة : ابن الأثير والحائمي وابن طباطبا - الوحدة العضوية في نقد أرسطو ، ملاءمتها لشعر الملاحم ، تمجيد هو ميروس .

الوحدة عند نقادنا ، التنقل ودواعيه في نظر الزهاوي ، موافقته لرأى بعض نقاد الغرب ، التفكك في شعر شوقي ونقد العقاد ، تفسير السحرتي لمعنى الوحدة .

الوضوح والإبهام في الفن الأدبي ، الإبهام والتعقيد ؛ بين الرمزيين والبرناسيين ، الرمز والإغلاق ، شيوع الرمز في الشعر اللبناني ، حملة الزيادات على المذهب الرمزي .

٥ — نقادنا والمذاهب الأدبية (٤٠٩)

محاولات لربط أدبائنا بهذه المذاهب ، قيمة هذه المحاولات ودواعيها ، السحرتي وبعض الأدباء ، مندور مع أبي شادي والهمشري والشاببي . رأى في هذه المحاولات .

خاتمة البحث (٤١٦) .

هل ابتدع النقد الحديث نظريات جديدة ؟ هل أدى النقد رسالته ؟

فهارس الكتاب :

(٤٢٢)

(١) مراجع الدراسة

(٤٢٨)

(٢) فهرس الأعلام

(٤٢٩)

(٣) مباحث الكتاب

للمؤلف

(١) الكتب المطبوعة

(١) معروف الرصافي :

دراسة أدبية لشاعر العراق وبيئته السياسية والاجتماعية .
[الطبعة الثانية - مكتبة الأنجلو المصرية] .

(٢) أدب المرأة العراقية :

دراسة في الأدب النسوي ، وتعريف بشواعر العراق
[الطبعة الأولى - دار العالم العربي] .

(٣) أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية :

منابع بلاغته ومنهجه ومقاييسه وأثره في البلاغة والنقد .
[الطبعة الثانية - مكتبة الأنجلو المصرية]

(٤) دراسات في نقد الأدب العربي :

بحث في حياة النقد وآثار النقاد ومناهجهم من الجاهلية
إلى نهاية القرن الثالث .

[الطبعة الثالثة - مكتبة الأنجلو المصرية] .

(٥) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي :

تحقيق لحياته وآثاره ، ودراسة لمنهج جديد في النقد الأدبي .
[الطبعة الثانية - مكتبة الأنجلو المصرية] .

(٦) البيان العربي :

دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها
ومصادرها الكبرى .

[الطبعة الثالثة - مكتبة الأنجلو المصرية] .

(٧) السرقات الأدبية :

بحث في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها .

[الطبعة الأولى - مكتبة نهضة مصر] .

(٨) معلقات العرب :

دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي .

[الطبعة الأولى - مكتبة الأنجلو المصرية] .

(٩) علم البيان :

دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية .

[الطبعة الأولى - مكتبة الأنجلو المصرية] .

(١٠) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي :

دراسة وتقويم للنقد الأدبي الحديث .

[الطبعة الأولى - مكتبة الأنجلو المصرية] .

(١١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر :

لضياء الدين بن الأثير : تقديم وشرح وتحقيق .

[الطبعة الأولى - مكتبة نهضة مصر] .

(١٢) مقدمة في التصوف الإسلامي :

ودراسة تحليلية لشخصية الغزالي وفلسفته في الإحياء .

[الطبعة الأولى - دار إحياء الكتب العربية] .

(ب) تحت الطبع

(١٣) خريدة القصر ، وجريدة العصر :

للعماد الأصفهاني : تقديم وشرح وتعريف .

(١٤) معجم البلاغة العربية :

سجل حافل ، وخلاصة مركزة لجهود البلاغيين ، وفنون

البلاغة ومصطلحاتها على مر العصور .

(١٥) الصاحب بن عباد الوزير المتكلم الأديب :

تصدره وزارة الثقافة والإرشاد (أعلام العرب)

(١٦) البلاغة الجديدة :

دراسة للمناهج البلاغية ، وأساس لمنهج جديد يبدأ من الغاية

التي انتهت إليها ، ويعتمد على المفهوم الحديث للبلاغة .


مكتبة الإنجيل والمصرية
١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة